

العدد الثالث والعشرون بعد المائة

عقّارة

مجلة ثقافية شهرية







الوعي والإرشاد لا يكفيان لتقدم الأمة ومياعة مستقبلها

منز
منذ هترة وجيزة، وحديث الناس . وخاصة أولئك الذين يتقنون استخدام الانترنت في منازلهم وأماكن عملهم . والذي يتم تداوله على نطاق واسع، وبصورة لا تخلو من الانبهار والدعشة، يتمحور حول برنامج كمبيوتر انتجته شركة "فوجل"، والذي يتيح لكل واحد منهم أن يشاهد منزله وعدد الحافلات المصطفة إلى جانبه عن طريق الأقمار الصناعية، ومختلف أقطار العالم، عواصمه ومدنه المنتشرة على هذا الكوكب الأرضي. ومع أن هذا الإنجاز العلمي ربما قد مرّ عليه سنوات طويلة قبل أن يسمح للغير بالإطلاع عليه، شأنه في ذلك شأن الاختراعات العلمية الأخرى مثل الكمبيوتر، والجهاز الخلوي، والفاكس، وأجهزة التنصت، ومئات لا تحصى ولا تزال قيد السرية القائمة، إلا أن المخجل والمحزن في آن معاً، أن امتنا لا تزال غير عابئة بما يجري حولها، أو مكتثرة لواقعها المأساوي الذي ارتضته لنفسها منذ قرون خلت، مكتفية في مواجهة ذلك كله بالوعظ، والإرشاد، تحليلاً أو تحريماً، انكفاءً وانطواءً، بدلاً من استنهاض الهمم، وشحن العقول، للخروج من مأزق طال أمده، ومن خسارات تعاضمت نتائجها، ومن جسور للتلاقي والحوار تم تدميرها، ومن كراهية وحقد تتسع هوتها بيننا وبين الحضارات التي تشاركها الحياة على هذه الأرض.

ونسأل بحرلة لا حدود لانعكاساتها المؤلمة على نفوسنا وقلوبنا، ترى متى وكيف نتخلص من هذه النمطية المدمرة لتفكيرنا ؟ وكيف ومتى نعيد إلى خطابنا رشده وإلى سلوكنا اليومي اعتباره الحضاري الذي يستمد من المعطيات الراهنة مفرداته الواقعية، وشرعية انتسابه للمعصر الذي يحاصر حاضرتنا ومستقبلنا ويسعى إلى إلغاء ماضينا..؟

ونسأل ثانية متى ستتحرك فينا " خطاباً وسلوكاً " الإنجازات العلمية والطبية التي لم تقتصر شالذتها على الإنسان وحده بل تجاوزته إلى الحيوانات، والنباتات، وما يعيش في المحيطات من مختلف المخلوقات البحرية..؟ وهل سنحتاج إلى مزيد من الصدمات والكوارث لكي نهض من كبوتنا ومن استمرار تقاعسنا وتخاذلنا وفرقتنا...؟ وهل نحن نشكو قلة في الموارد والغرب كله ننعيم بخيراتها، نلفظ، و ثروات معدنية، ومنطقة إستراتيجية متميزة، يحقق نتائجها الزراعي إذا تم استغلاله اكتفاء أقطارنا العربية كافة ؟ ألا تشكل تجارب بلاد مثل اليابان والصين والمانيا وجميعها واجهت إما الدمار أو الحصار خلال العقود الماضية محركاً ومحرضاً لطاقتنا، وكبريائنا، وكرامتنا لإعادة النظر بكل ما يعيق تقدمنا، بل وبما يسهم في تراجعنا إلى الخلف بسرعة توازي سرعة تقدم غيرنا من الأمم..؟

أسئلة تضعها أمام مثقفي الأمة إذا كان هذا الوضع يعني لهم شيئاً يستحق الإجابة.))

● رئيس التحرير



عقارات

الأغنية الخارجية والداخلية

للفنان حسن عبد علوان

76

فيلم السكر



46

القصّة ودلائلها
في جناز معلقة



58

رمز الشاعر في
المسرح العصري



32

قضايا
النقد والحداثة

المحتويات

- | | | |
|--|----------------------------------|--------------------|
| ١ الافتتاحية | ٣٥ مساحة للتأمل، الكتابة الأخرى، | نادر ريتيسي |
| ٢ الفهرس | ٣٦ حياة النص لأحمد فرسخ | مصطفى بواكيس |
| ٤ صوت النقد الحديث | ٤١ نقوش إحدى عشرة دقيقة | مفلح العدوان |
| ١١ مجرد سؤال يقول والجنسية | ١٢ سيباستيان فوكس | مروان حمدان |
| ١٢ عوليس وإيثاكا | ١٥ رؤى «الورقون» | محمد سناجلة |
| ٢١ ليلي العثمان القاصة الكويتية المتميزة | ٤٦ الأقنعة ودلائلها | د. مقداد رحيم |
| ٢٢ من الخاطر صورة أخلاقية | ٥٠ النشر الورقي والالكتروني | محمد فضل شبلول |
| ٢٤ الرواية والتاريخ | ٥٨ رمز الشاعر في المسرح الغربي | عبدالرحمن بن زيدان |
| ٣١ كاركاتير | ٦٦ قبل أن يرتد طرفك | بسام علواني |
| ٣٢ قضايا النقد والحداثة | ٦٨ احزان ماجنة | سلوى السعيد |
| د. محمد صابر عبيد | | |
| ليلى الأطرش | | |
| محمد بونويك | | |
| د. عبدالمكرم مرناض | | |
| غازي الندية | | |
| كمال الرياحي | | |
| ناصر الجعفري | | |
| د. ابراهيم خليل | | |

أيلول / ٢٠٠٥

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

123

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

ليلى الأطرش

جريس سماوي

يحيى القيسي

موفق ملكاوي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

أمانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الإلكتروني: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢/٥)

سكرتيرة التحرير التنفيذية

نورمن أبو رصاع

التصميم / الاخراج والرسوم

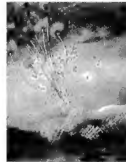
كفاح هاضل آل شبيب

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

88

حصار عمان
التشكيلى



92

إصدارات

- ٧٠ غياث القمر منير محمد خلف
- ٧٢ قصائد البقعة احمد الخطيب
- ٧٤ درس العشق د. مهند مبيضين
- ٧٦ فيلم الشهر ومدينة الخطيئة يحيى القيسي
- ٨٠ تجليات التبشير وثقافة المارد خالد زغريرت
- ٨٢ الكتابة والتأنيث عمر حفيظ
- ٨٨ حصار عمان التشكيلى محمود منير
- ٩٢ إصدارات جنيحة احمد النعيمي
- ٩٦ الأخيرة ، كلام خارج الايقاع جريس سماوي

كامل في الرؤية يدعم شرعية التبنّي المنهجي ويحفظ سلامة الشروط الأكاديمية للمنهج تصوّراً وتطبيقاً.

وظلّ صوت الناقد العربي الحديث في صوته العامة يتأرجح بين الركون إلى المنهجية داخل السياقات المضنّبة التي قدّمت لها، والانسحاب إلى منطقة ذاتية الصوت وخصوصيته عبر ملامسة خفيفة لما تقدّفه حمم البركان المنهجي الفائر، والاشتغال المحدود والهادئ عليها لتطوير أفق رؤية الصوت النقدي بذاته وخصوصيته، فضلاً عن ذلك النمط التقليدي الذي بقي مصمماً على التمرس خلف منطقة الميراث النقدي العربي والدعوة الأصولية إلى استئثاره ومنهضته الآخر الواهدة به، أو الدعوة إلى قراءته قراءة جديدة بوعي من الراهن النقدي المنهجي.

لذا فإن أية إمكانية لإيجاد تصنيف أكاديمي يضع تصوّراً مركزياً وشاملاً لهذه الحدود سيصدم بمعوقات حقيقية لا تساعد مطلقاً في تحقيق نجاحات تذكر، وستبقى معاناة هذه التجربة على الأقل في الظروف الحالية محفوظة بالمخاطر العلمية التي لا تؤدي إلى نتائج واضحة ومطمئنة.

من هنا فإنّه بوسنا أن نقرأ الفاعلية الإنسانية والحضارية للعملية النقدية، بوصفها تجربة تنقل النص الإبداعي من حيّزه الكتابي إلى فضائه الإنساني والحضاري، وممارسة تستثمر طاقاتها القرائية تفسيراً وتحليلاً وتأويلًا لتحرر الكيان النصّي من ريقّة اللغوي وتجعله قابلاً للنهضة، لذا فإنّ النزعة الإنسانية في النقد الأدبي تتمثّل في أنسنة التصور والتجارب الإبداعية، وهي إيجاد تبرير جمالي لشعرية الأدب يساعد في إدراك جوهر الإنسان وتلمّس خصائصه الإنسانية الباطنية على النحو الذي تصبح فيه حساسية الحياة أكثر حيوية وفرحاً وإيجابية..

ومن هنا يتأكد الفرق الحقيقي والحاسم بين صوت الناقد وصوت ملم النقد، حيث لا يكتفي صوت الناقد بعرض النظريات النقدية أصولاً ومقولات وتلخيصها، مكتفياً بموقفه العملية النقدية نظرياً كما هي الحال

صوت الناقد الحديث

سؤال المنهج ودينامية النص النقد الخلاق

أ.د. محمد صابر عبيد



إله معاناة تجربة الناقد العربي الحديث تحتاج إلى دقّة علمية عالية وحذر شديد، ومن أجل أن يعي المعانين طبيعة اللبس والإرباك والفوضى التي دخلت التجربة النقدية العربية في خضمّها إرالمذ المنهجي الذي اجتاحت العقل النقدي العربي، فإنّ عليه أن يترصد حدود التجربة في مدى استقلاليتها من جهة، وفي المدى الذي ذهبت إليه باتجاه الآخر من جهة أخرى، والكيفية التي انعكس فيها هذا وذلك على جوهر النص النقدي بوصفه الممثل لصوت الناقد الحديث.

وربما كان للتنوّع المنهجي وانفتاح التجربة النقدية على أفق نقدي جديد يزدحم بشبكة من المناهج المروضة للعمل والمرشحة للاستخدام، التأثير البالغ في إرباك صوت الناقد عبر تنقله بين المناهج من دون وضوح

لدى معلم النقد، بل يتعدى ذلك إلى تسخير الآليات والثقافات التي تتيحها هذه النظريات لغرس الروح النقدية في عقل الناقد لساناً وذهناً وجسداً وحساسية، تلك الروح التي تطلق رغبته غير المحدودة في إحياء تظاهرات الخطاب وتجسيدها في لغة النصوص الإبداعية إلى درجة الإسهام الحقيقي والواضح في تطوير إنسانية المثقفي، وهو يتفاعل مع النص الإبداعي عبر النص النقدي تفاعلاً روحياً وجسدياً ينشئ خلايا الحياة ويعمق الإحساس الإيجابي بها.

لكن هذه المهمة التي كما تبدو على قدر غير قليل من الصعوبة لا ينبغي لها أن تكون مكنتية بمنطق الرغبة والطموح في الإنجاز، اعتماداً على الذائقة المجردة وتعميلاً على إمكانياتها التي قد يفتقر البعض أنها محدودة وغير كافية، بل النظر إلى الأداة المنهجية المستندة إلى النظرية بوصفها العامل الأساسي في الانتقال بالذائقة من حدودها الذاتية الصرف إلى فضاء الفني معزز بروح علمية، يخلص الذائقة من انسياحها العاطفي وشطحاتها الإنشائية.

منطقة النظرية منطقة ضرورية ومركزية وفعالة في العملية النقدية، لكنها ليست تلك النظرية التي تبني محتلفة بمراديتها وبياسها وتجربيتها، بل النظرية القابلة لأن تتكشف عن حياة بوسدها أن ترفد الفعاليات النقدية بمزيد من الرصانة والدقة والحرافية المستندة إلى نظم وتقاليذ ومعايير تعمل على إنتاج ديناميية خلاقة للنص النقدي، النظرية بطبيعية الحال نظريات لكنها تنسج على بعضها في إطار واحد يمكن وصفه بإطار نظري، والنظرية تتكشف عن مجموعة رؤى يمكن أن تربط بنسج مشترك، كما أن الرؤية تتمسح عن شبكة مناهج مختلفة تأخذ اختلافها وتمايزها من منتجها وحمة لواها، وكل منهج بدوره يقدم مجموعة قراءات تتسلل بجهاز مسننل وناضج من المصطلحات والمفاهيم في السبيل إلى تشكيل الصوت النقدي.

بمعنى أن النظرية تمثل تخنوم

الوصول إلى نص نقدي خلق يستوعب سؤال المنهج ويمثل على نحو عميق وأصيل صوت الناقد الحديث، يتطلب حساسية ديناميية تتدخل في كشف المضمون الإنساني الجوهري للثقافة

الصوت عبر سلسلة كتابات ذات نشاط فلسفي وفكري خاص، تعبر ضرورة في كيفية ما عن الشرط الإنساني، على النحو الذي تخضع فيه التجربة النقدية بأكملها لمفردات النشاط بطابعه الفلسفي والفكري ولضرووات الشرط الإنساني وموجياته وانعكاساته، لا شك في أن الوصول إلى نص نقدي خلق يستوعب سؤال المنهج ويمثل على نحو عميق وأصيل صوت الناقد الحديث، يتطلب حساسية ديناميية تتدخل في كشف المضمون الإنساني الجوهري للثقافة وتأهيله من خلال إعادة صياغته نقدياً.

ضرورة النظرية

لا نحبب أن أحدا اليوم من أولئك المشتغلين في حقل المعرفة النقدية بوسعه الظن بعدم ضرورة النظرية لهذا الحقل المهم والحساس من حقول المعرفة الإنسانية الحديثة، إذ اندفع خيال النظرية لضرب بظله آفاق النقد من مغربه إلى مشرقه^(١)، واتسعت الركوب إليها لاستلهاام روح النظام المعرفي، من أجل ترصين العملية النقدية ومضاعفة تماسكها وتعزيز قدرتها على الكشف والإنجاز المبدع الخلاق.

يتحدّد المفهوم الشمولي للنظرية استناداً إلى معطيات قابليتها الإجرائية في مساحة العمل النقدي بكونها «سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد مستخلصة من أفاق الرؤية

للاقترب إلى الأهداف التي تنطوي عليها الفعالية الإبداعية»^(٢).

غير أنها في محتواها النقدي المعاصر تشتغل على الظاهرة الأدبية الشعرية والسردية^(٣) في جهد خلّاق يعلي خصائصها ذات القابلية على التداخل الحيوي مع الجوهري الإنساني، لتشكيل صوت نقدي متميز يتنعي إلى أصالة مرجعية ويسير بخطوات مشحونة بالخصب والشراء والعمق والوضوح والمنهجية والجدة في آن معاً، إذ تؤكد النظرية النقدية المعاصرة في هذا السياق «الخصائص النوعية للأدب باعتباره نشاطاً تخيلياً متميزاً في طبيعته عن غيره من الأنشطة الإنسانية، وانطلاقاً من هذا التأكيد يحاول النقد المعاصر النفاذ في نسج العمل الشعري، وتأمّله باعتباره بناء من العلاقات يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة، كما يشير إلى طريقتها التميزية في إلقاء المثقفي، وتعميق وعيه بنفسه، وخبراته بالواقع»^(٤).

وفي الوقت الذي يبدو فيه الاشتغال في منطقة النظرية شائكاً لبعض النشء، بسبب من طبيعتها التجريدية ذات البعد المنطقي التي تستلزم فحصاً وتيقظاً وتمحيصاً ومرونة عالية في التفكير والتعامل مع الفروض لاستخلاص النتائج، فإنه لا ينبغي أن يقف ذلك حائلاً دون التمسك بها واستئناس أجوائها والتعرّف الجاد والجتهد إلى فهمها، وصولاً إلى ترسيخ الوجود النقدي افاعل والمبدع لصوت الناقد، فمن دون «النظرية مهما كانت غير واضحة، ومفاهيمها ضمنية فإننا لن نتعرّف إلى مائة العمل الأدبي أساساً وكيفية وجوب قراءته، إن معادة النظرية تعني عادة، ممارسة لنظريات الآخرين ونسيان الفرد لنظريته»^(٥).

إن التأكيد على ضرورة النظرية هنا من شأنه أن ينقذ النشاط النقدي من تخيله وفوضاه، ويقوده إلى حالة دقيقة وتقاليد من التوازن بين صوت الناقد الفرد بأجلى تفرده وخصوصيته، وصوت الناقد الآخر (بقيمه الفردية والجمعية) ويرزاه التناغم أو الاختلاف، لتحقيق قدر كبير من الدينامية والكفاءة في



الأورفية

والشعر العربي المعاصر

الأسئلة المفتوحة على الشعر



النصوص محكومة أساساً بأسبقية الرؤية على المنهج. فثمة رؤية مرهونة بالحدثة قدرنا ومصيرنا، مقترنة ببحث قلق ودائب، عن إجابات (نصية) لأسئلة المنهج التي بلغت ذروة إشكالياتها (٤). فهو يراهن على رؤية الحدثة وما يتمخض عنها من أنساق منهجية تؤول إشكالاتها الحيوية، عبر امتحان فهو يراهن على رؤية الحدثة وما يتمخض عنها من أنساق منهجية تؤول إشكالاتها الحيوية، عبر امتحان النصوص وتعيين آليات العمل النصي على الوصول بكفاءتها الإنتاجية (النوعية) إلى أعلى حد ممكن، داخل فضاء من البحث القلق للبحث والاداب والاجتهاد المأموم بالمعرفة والجمال وصناعة الحياة في عناء إنساني خالص، وعلى الرغم من «أن المناهج في جوهرها ما هي إلا إرهامات فلسفية فكرية، أيديولوجية، تحدد أبعادها وأهدافها وتلخص في مفاهيم واتجاهات معينة لتخضع النص المبدع فكرياً كان أم أدبياً للرؤية أو الهدف اللذين أراد صاحب المنهج الترويج لهما» (٥)، إلا أن النص المبدع ذاته بما يتطوي عليه من قيم إنسانية راقية لا يكتفي بالخضوع لمركزية المنهج في سياق سلطة الرؤية، بل تتسرّب حيواته الإنسانية وميكانيزماته إلى تسيير التقانات والآليات لتأوتها بألوانها، واتبع في مناخها الصياغي التقاني إيقاعاتها القادمة من صوت الناقد / صوت النص، وهي تشعن الهدف بقدرات مضاعفة تتفوق على منطق الترويج متكشّفة عن طاقات خلق تصعد من حضور الزعرة الإنسانية في

طبيعة هذا النشاط، وفتح الأدبي فيه على الإنساني وتعرض الإنساني على قبول الأدبي بوصفه جذوة حياة مشتعلة بالتجديد والتحديث، وبما يمكن قيمة تواصلية لصوت النقدي بوصفه وسيطاً مشاركاً في هذا المهرجان الثقافي والحضاري.

سؤال الحدثة، من الرؤية إلى المنهج

يتمخض صوت الناقد الحديث من جملة أسئلة حساسة تعمل في الفضاء الدينامي والخلق للنص النقدي، وبما تتلخص في سؤال الحدثة وهو يتحرك في محور مركزي من محاوره على واحدة من أهم الحلقات المؤسسة للصوت النقدي، المركزة في المنطقة الأكثر ثراء بين أفق الرؤية وآليات المنهج.

توزع صوت الناقد العربي الحديث في هذا المضمار على إيقاعات شتى عكست تنوعاً كبيراً وصل إلى حدّ اللبس والتداخل والفرقة، وأصبح من الصعب فحصها على وفق معايير أكاديمية دقيقة، لأن الشطط الإيقاعي في الصوت النقدي العربي الحديث لم يحدث على صعيد النقد حسب، بل على صعيد الناقد الواحد حيث أخذت قراءاته النقدية تقترح مجموعة مناهج لا منهجاً واحداً أو فضاء منهجياً مستقلاً، ولعلنا لو شئنا البرهنة على هذه المقولة لتكفنا ذلك الإحاطة بكل المزايم النقدية التي يرضها النقد عادة في مقدمات كتبهم النقدية، موضحين فيها رؤيتهم ومنهجهم، وقد اندفع بعضهم أكثر من ذلك حيث صوّها ببيانات نقدية.

وسنعاين على سبيل المثال بعضاً من ذلك على النحو الذي يناسب مقترح المداخلة في سؤال الحدثة، من الرؤية إلى المنهج، إلا عدّ أحدهم الرؤية مثابة ينطلق منها الناقد نحو المنهج، وقد ينطلق من المثابة ذاتها مجموعة من الناقد يشتركون في رؤية واحدة لكنهم يفسرون على حدود المنهج، فإلّا في تفسير مقاربتهم التشكّل من أكثر من نسق منهجي «إن مقاربتنا للشعرية خاصة، وتجليات التشكّل الحدائوي في

سؤال الشعر وبنيان اللغة الشعرية الحديثة



العملية النقدية.

لكن المشكلة التي تتعسر فيها الرؤية ويضيق المنهج تتراءى في المرافعة التي يتصانق فيها صوت الناقد دفاعاً عما يمكن أن ندعوه هنا «الأنموذج المنهجي»، وهي مشكلة أساسية وجوهرية في صوت الناقد العربي الحديث، تدفعه باستمرار إلى اللهاث المتعب وراء حشد الأسباب والفروض والبراهين لتوكيد علو كعب الأنموذج المنهجي على سواء، على النحو الذي يثير إشكالية منهجية غاية في الخطورة والتعقيد.

وسنعرض لأنموذج واحد يعتقد صاحبه أنه يقترب كثيراً من حدود تمثيل الزعرة الإنسانية في المجال الموسيقي-جمالي النقدي، فإلّا بأن «المنهج الذي يبرهنه حسن الاجتماعي ويشيع الفضول الفني هو «البنسوية التكوينية» وخاصة في صياغتها الكولمانيّة التي تحقق الانسجام بين وحدة الأثر ووظيفته، وتفتح إمكانية إدراك العلاقات الأساسية فيه، ومنهم من يعتقد أنه منهج قادر على كشف مالم يكن معروفًا من خصائص النص، وأنّه مناسب لدراسة الأعمال الأدبية والفكرية لأنه يتبع الربط بين العمل الفني والمرحلة الاجتماعية والتاريخية، التي تنجب الأحكام الجاهزة» (٦).

إن هذه المرافعة الهادفة إلى تسويق الأنموذج المنهجي لن يتسنى لها تحقيق فتوحات منهجية ترقى إلى مستوى الطموح، لأنها ستصطدم بمرافعات أخرى لا تقل بلاغة وفصاحة ومنطقية عن نماذج منهجية أخرى بالقدر ذاته من الحماس والتبرير والبرهنة، في السبيل إلى تعقيد السؤال الحدائوي الإشكالي من الرؤية إلى المنهج، وتعميق إشكاليته المعلقة في جبهة صوت الناقد العربي الحديث.

القراءة النقدية وحدود التأويل

شغلت القراءة في علاقته بالتأويل معظم فهران النقد العربي الحديث داخل المدوّنة الأدبية وخارجها، بعد أن أعيد اعتبار القارئ بوصفه أحد أبرز العناصر الرئيسية الحاسمة في نقل النص الإبداعي إلى حيّز الوجود

الإنساني، وأضحى صوت الناقد الحديث في فئاليته جوهريّة من فعاليّاته مطلقاً من منطقة القراءة، داخلاً فيها حدود التأويل.

القراءة على وفق هذه المعطيات «إعادة لكتابيّة النّص» تقوم على ممارسات ثقافيّة لها تأثير في الحقل الاجتماعي» (٧)، بحيث أن الفضاء الكتابي / الثقافي / الاجتماعي يبلغ أقصى تماسكه على يد الفعل القرائي المنتج.

بهذا المعنى تتحوّل القراءة إلى نشاط إبداعي يستكمل الحلقة الأخطر من حلقات الإنتاج النّصّي الخلاق، وبملا الفراغات المنتشرة في الجسد النّصّي ليحرّره من أسره الكتابي ويمث فيه روح الأنسنة وأسباب الحياة.

إنّ القراءة التأويلية في منحاه السيميائي تختلّل الزمن على أرض النّص، بحيث تمنحنا الكشوف عنه وفق جسر إضائة الموهوب والكشف عنه وفق جسر يربط الماضي بالحاضر على ضوء ما يقضيه الزمان للتعبير عن تجليات الحياة الاستشراقية، هذه هي أهداف القراءة التأويلية» (٨).

غير أن للتأويل حدوداً ليس بالإمكان إغفالها تكشف عن الجوهر الفلسفي والمضمون الإنساني للمصطلح، ولاسيما في ميدان العمل الشعري الذي لا ينفي للتأويل أن يكون إسقاطاً عليه، وإلاّ فإنّه لا يكون مكوّن من أهم مكوّنات شعريّة الشعر، إن لم يكن المكوّن الأهم. ولكن ما هو واضح أيضاً هو قابليّة العمل الشعري للتأويل ليست بلا حدود، العمل الشعري بالضرورة ذو طابع مفتوح من الوجهة التأويلية، ولكن هذا لا يجوز أن يعني أنّه قسابل لأيّ تأويل على الإطلاق، ثمة إذن تأويل على الأرجح، يتطابق مع المعاني المخبوءة في العمل الشعري، وما هذا ذلك فإنّه سيكون إسقاطاً على العمل الشعري من قبل المؤلّد» (٩).

ويسري هذا الأمر على الأنواع الأدبية كافة لكتبه يبلغ ذروة دلالاته في النوع الشعري، بوصفه أكثر الأنواع قابليّة لتعمّد القراءة وسيميائية التأويل. إذن ثمة منطق قرائي ناويولي

يستقصي طبقات الواقعة النّصيّة ويستجلي مكانتها ويؤرّخها، ويلتقط إشاراتنا الخفيّة المكتنزة بالدلالات والقيم والمعرفة الجماليّة ذات الكيفيّة الانفعاليّة والماعطيّة، وينتج قارئاً خاصاً يوصف بأنه «صاحب النّص» (١٠)، لأن شبكة الدلالات المكتشفة من قراءته في إطار هذا الوصف «هي غسياب يستحضره المتلقّي لأنه صانع الخطاب فيه» (١١)، وبالتالي فإنّ القراءة / القارئ / التأويل ينقل فعاليّات الواقعة النّصيّة من الكمون إلى الظهور / من الغياب إلى الحضور، ويجعل النّص ممكناً وقابل للحياة بكفائة إنسانيّة تتناسب طردياً مع قيمته الفنيّة، إذ كلما كان النّص والجمالي أعلى قدرًا في التناسق، فإنّه يتمتع بقابليّة أكبر على توسيع مساحة النزعة الإنسانيّة وتعميق محتواها الثوري.

الكتابة النّقدية، كتابة الحياة / من الأدبي إلى الثقافي

الكتابة النّقدية كتابة من طراز خاص، تتوسط في أيّاتها الكتابيّة وتقائنها بين الكتابة الإبداعية بطابعها الوجداني والجمالي، والكتابة الفلسفيّة بطابعها النظري والروائي، ساعية في ذلك إلى تقريب صفها الكتابي من هج الحياة بطابعها الإنساني.

ولا يتمّ ذلك إلّا من خلال إدراك سرّ التواصل الذي يربط بين هذه الأنماط من الكتابة، ويخضعها لنسج مشترك يهض به الوعي الجمالي المحرك لأدوات الكتابة وفعاليّاتها، إذ لا سبيل إلى مقاربة هذا الوعي «على النحو

تتحوّل القراءة إلى نشاط إبداعي يستكمل الحلقة الأخطر من حلقات الإنتاج النّصّي الخلاق، وبملا الفراغات المنتشرة في الجسد النّصّي ليحرّره من أسره الكتابي

الأمر، إلّا من خلال مقاربة الشكل الذي هو الوعي متمظهرًا، أو لنقل إن الشكل الفني هو شكل الوعي الجمالي» (١٢)، ولا يمكن للكتابة النّقدية إذا ما شامت أن تكون كتابتها كتابة حياة تعكس رؤية إنسانيّة مبدعة أن تنفادي الوعي الجمالي متدخلًا في مياغة الشمل النّصّي، كما أن عليها أن تخلص مفهوميّة النشاط النّقدية بوصفه «فن دراسة الأساليب المفويّة واستنباط مطارح الجمال في طرائق التعبير» (١٣)، فضلاً عن استخلاص العنصر الإنساني فيها.

إنّ العمل النّقدّي على وفق هذه المعطيات المرهونة بالحيوي والإنساني والمنهجي «عمل إبداعي وحضاري يقلّ أهمية من عمليّة إبداع النصوص الأدبيّة» (١٤)، ويذهب في وظائفه بين الأدبي والثقافي أبعد من النصوص، ويتحمّل مسؤوليّة ذلك حضارياً وإنسانيّاً.

لذلك فإنّ ثمة من ينه على إشكاليّة الصلافة بين الدويّة النّقدية والدويّة الأدبيّة في عمليّة صراع القوى والمواقع بالنسبة للقراءة والقارئ، متفقداً أن «لقد على الأدب من الخطر أحياناً ما له عليه من الفضل والمزّة» يأخذ بعينه من بعض فيترام حتى يستجيب القول الأدبي وراء القول النّقدية» (١٥)، لكن ذلك يتوقف على درجة تمثّل الحياة وتوكيد النزعة الإنسانيّة في كل من الدويّتين، وقابليّة المدوّن أيّ كانت هويته على تفعيل شروط الحياة في جسد الثقافي وإطلاق فنته الإنسانيّة، إمعاناً في إنتاج لذة تقبل الكتابي من الخفّي المدوّن إلى الفضائي المتخيّل، من الأدبي إلى الثقافي، تلك اللذة المعرفيّة العميقة التي تنتج أسئلتهما «ما حدود الكتابة النّقدية وما حدود غيرها من الكتابات؟ وما العلاقة بين الكتابة والحياة؟ هل نعيها لكي نكتب أم نكتب لكي نحيا؟ وبين الوهم والواقع: هل نتوهم ما نكتبه أم نكتب ما نتوهمه؟ وهل ثمة حدود فاصلة بين هذه الأمور كلها؟ ليس مشرعاً أن نلغي الحدود بينها ونخلق فضاعات متناحرة، مترواحة، يلني الوهم فيها الحقيقة، والحياة الكتابيّة، والشعر النّقد؟ على تبادل بين الفاعل والمفعول في كل



هذه الجملة فتُنتج نصوص جديدة كلّ الجدة، مختلفة كلّ الاختلاف، ويمرني الخيال المنتهك نفسه في مراياها المتواليات، ثم نحتفي في ذلك كله بالاختلاف والانهال؛ (١٦)، بحيث تتضمن كتابة الحياة بنزعتها الإنسانية أخلق الكتابة النقدية، وتضي بها في استلها راق لشروطها ومعطياتها نحو جرة الاختلاف والانتهاك، وهي تعيد صوغ سؤال / أسئلة المنهج، وتفتح صوت الناقد الحديث على إشكاليات مראية تشدّد على الخصوصية الصوتية التي تستلخص في روح الكتابة أعلى درجات مكرها وسرّيها وعضونها.

وفي ظلّ تجلي كتابة الحياة في الكتابة النقدية فإن الفعل النقدي يستمدّ الجزء الأكبر من قواه الفاعلة المتدخلّة في تشكيل صوته من منطقة الفكر النقدي بمحتواه الإنساني لا التجريدي، عبر قائمة واسعة متلاية من «أن التفكير النقدي قابل للتطور والتجديد في كل الاتجاهات والمساربات المعقّلة، ذلك لأنّ العقل الإنساني دائم المغامرة، والدخول إلى عوالم مجهولة، فكلما عرف شيئاً انطلق إلى ما بعده يروو ويكتشف غيره، وما الفكر النقدي إلا جزء من هذه المغامرة التي يكسب بها معارف جديدة، ويجتهد في بلورة تجارب إنسانية ما كانت تعلم أفاقها لولا» (١٧).

وربما كان تعدد القراءات مواجهة التعددية النصّية من شأنه أن يحكم صوت الناقد الحديث مسؤولية تطوير العلاقة الإنسانية بين منطقة النص ومنطقة التألق، فهو «مدمو الآن أكثر من أي وقت مضى إلى أن يبذل جهداً حقيقياً في سبيل إزالة المفجوة بينه القارئ والقصيدة العربية الحديثة وبينه وبين الأشكال الأدبية الحديثة بشكل عام قبل أن تبلغ حدّاً من الاتساع يتعدّد منه إقامة جسر فوقها يصل القارئ العربي بالأشكال الأدبية الحديثة، فنضمحل هذه الأشكال في عزالتها القاسية، وهذه ما تلوح بوادر الخيفة بالفعل» (١٨)، وتؤدي إذا ما اتسعت حدودها إلى الانقراض من حضور التزعة الإنسانية في بناء إشكالية

العلاقة النقدية بين القارئ والنص، وإلى إضمار صفاء صوت الناقد وانحصار دوره وتقليل أهميته في جعل الكتابة النقدية شكلاً من أشكال كتابة الحياة. إنّ نقدا المعاصر لم يكتف بقصر إشكاليته على موقع القراءة، بل تعدّاه إلى موقع النص الإبداعي ذاته، إذ لم يشكل في نظر البعض «حركة فاعلة، أي أنه لم يبقَ علاقة إيجابية مع النص، علاقة من شأنها أن تعض بهما معاً، بمعنى أنها» إذ تضفي النص الأدبي وتحدّد مسارها وسياق تطوره فإنها أيضاً تقني وسائل النقد وتصلقها، بل تعطي للنقد موقع المكافئ مع النص، يستخرج مقاييسه من خصوصية هذا الأخير، ثم يمتلك القدرة على وضعه في حقل للأسئلة الكاشفة (١٩)، توفر له فرصة دعم خصوصيته الصوتية وتقرّرها، وتسهم إسهاماً حقيقياً في بلورة قيم جمالية يمكن أن تلوّن رؤاها وألبّاتها كلما تحصّنت بنزعة إنسانية مبنية، تحضّن النصوص على ممارسة الحياة مثلاً تحضّن على أنسنة النصوص.

واستناداً إلى هذا المعيار المؤنّس لحركة النقد الأدبي في ظلّ إقامة الإشكالية المقترحة للكتابة النقدية / كتابة الحياة، يمكننا استقبال المغامرة المنهجية من العيار الثقيل الداعية إلى تسريع النقد الأدبي من ساحة العمل النقدي وإقتراح الببهة لنقد جديد دعي «النقد الثقافي»، حيث أخضع النقد الأدبي لتشريع منهجي بالغ القسوة يمكن أن يجزّده حتى من حقوقه الثقافية، في ضوئ استقراء رؤوي ذاتوي في الأنساق الثقافية العربية وضع النقد

أصحاب النقد الثقافي الذين ينادون بقفزة نقدية جادة أو أنسنة النقد ثقافياً يرون أنّ النقد الأدبي أدّى دوراً مهماً في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على التدقيق الجمالي وتقبل الجميل النصوسي

الأدبي على لائحة المتهمين بإفساد الثقافة العربية وتدمير مضمونها. أصحاب النقد الثقافي الذين ينادون بقفزة نقدية جادة نحو أنسنة النقد ثقافياً يرون أنّ النقد الأدبي أدّى دوراً مهماً في الوقوف على (جماليات) النصوص، وفي تدريبنا على التدقيق الجمالي وتقبل الجميل النصوسي، ولكنّ النقد الأدبي، مع هذا وعلى الرغم من هذا أو بسببه، أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النصّية المخبئة تحت عباءة الجمالي، وظلّت العيوب النصّية تتنامى متوسّلة بالجمالي، الشعري واللاوعي، وحتى صارت نماذجنا الراقية بلاغياً في مصدر الخلل النصّي» (٢٠).

وحسب الدكتور عبد الله الغذامي أحد أهم المنادين والمنظرين لهذا النقد الثقافي فإنه «وبما أنّ النقد الأدبي غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي فقد كانت دعوتي بإعلان موت النقد الأدبي، وإحلال النقد الثقافي مكانه» (٢١)، ولعلّ نزعة التدمير التي تخلّلت دعوة الغذامي هذه لا تنجو من الخلل النصّي ذاته حيث نغاه على النقد الأدبي.

لكنه ما يلبث في بيانه التضمن إعلاناً عن الموت النقد الأدبي أن يتراجع بعض الشيء فيما يتعلّق بمنجزه، إذ ليس القصد عنده «هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي، وإنما الهدف هو في تحويل الأدب النقدي من أداة في قراءة الجمالي الخالص وتبريره (وتسويقه) بغض النظر عن عيوبه النصّية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه، وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة الاصطلاحية» (٢٢)، وفي ذلك تناقض ما بين إقراره بأنّ النقد الأدبي أوقع نفسه وأوقعنا في حالة من العمى الثقافي التام عن العيوب النصّية المخبئة تحت عباءة الجمالي، وبأنه غير مؤهل لكشف هذا الخلل الثقافي من جهة، وأبعاد قصده عن فكرة إلغاء المنجز النقدي الأدبي من جهة أخرى، لأنّ فكرة الإلغاء والتدمير مألوفة تماماً في مداخلته، ولا يمكن لهذه الإلحاح التراجعية أن تخفف من صرامة الفكرة وحداثتها.

فهل يقترح النقد الثقافي في السؤال



المنهجي الخليلي صوتاً جديداً للنقاد الحديث يجعل صلاته بالنزعة الإنسانية وقابليته على تمثيلها أكثر حيوية وحرارة ومعنى من النقد الأدبي؟

لا شك في أن مداخله الفذامي المستفيضة في كتابة (النقد الثقافي) لا تجهل عن هذا التساؤل، مكتفية بالدعوة إلى توحيد الأداة النقدية نحو نقد الخطاب وإلى إجراء تحويل في المنظومة الاصطلاحية، من دون تزويد دعوته بالإجراءات والآليات والوسائل التي تضمنها موضوع التنفيذ الفعلي، والواضح في الميدان، ولنا أن نتساءل أيضاً لماذا لا يمكن أن يكون للنقد الثقافي وجود بجانب النقد الأدبي مصححاً وتوحيها وتقويماً، إذا ما صحت دعوة الفذامي إجمالاً؟

صوت الناقد وقضاء المنهجية

البحث في صوت الناقد العربي الحديث لاستكشاف فضائيه المنهجية سؤالاً ومحتوى، يتطلب في نظري جهداً جباراً لاستطاق تلك الرؤى التي يجتهد الناقد في بنائها بين ثلثي أجيال كتبهم النقدية، وهو ما تعجز مقاربتنا هذه عن النهوض به لأسباب ذاتية وموضوعية كثيرة، يمكن أن نتموض هنا على نحو يناسب الطبيعة المركزة لأهداف المقاربة، في حوار بعض الرؤى التي حملتها مقدمات كتب نقدية اشغلت على ظواهر ونصوص متعددة، عكست صوت الناقد العربي الحديث في مراحله المتنوعة كشفت عن تصورات واجتهادات تتباين في فهم إنجازاتها وحدود إسهامها الحقيقي في تشكيل هذا الصوت، بعد أن تعرض لأهتزاز وتشويه وليس جعله يختلف كثيراً عن الإنجازات الباهرة التي حققها صوت الناقد العالي على الصعيدين النظري والتطبيقي، في قابليته الفذة على تمثيل الإنسان في النقدي والأدبي.

ولا شك في أن العيّنات المختارة لا تهدف إلى تمثيل صوت الناقد العربي الحديث بأشكاله وألوانه وطبقاته، كما أنها لا قصد تمييزها نوعياً أو وضعها في قمة المنجز النقدي العربي، فضلاً عن أنها قد لا تطابق بالضرورة رؤيتنا أو

تنهج منهجنا، إنما هي عيّنات توضيحية " إن صيغ التمييز قابلة للمناقشة والحوار في ضوء شروط المقاربة وأهدافها.

في كتابه «الأورفية والشعر العربي المعاصر» ينتخب الناقد الدكتور علي الشرع الظاهرة الأورفية التي عكست اهتماماً مبكراً باستلهام تقانات الأسطورة وألياتها لدى شعراء الحداثة العربية، وتباينت ظروف التوظيف وسياقاتها وأهدافه باختلاف الأنماط الحداثية لدى هؤلاء الشعراء، سعى الدكتور الشرع إلى تحليلها وتقويم تجربتها برؤية حداثية اقترحت منهجاً وصفه الناقد على النحو الآتي: «إن منهجيتي في هذه الدراسة تقوم على قراءة نصية من جهة، وعلى تتبع الظاهرة الأورفية في مجموعة نصوص الشعراء من جهة أخرى، وقد حاولت أن أتبين التطور الحاصل لدى الشاعر في توظيفه لأسطورة أورفيوس والفكر الأورفي، وقد ساقفتي هذه المنهجية للوقوف على الكثير من مشاكل الشعر العربي المعاصر وقضاياها الفنية والفكرية» (٢٣).

ولنا أن نرتب رؤيته المنهجية على وفق العلامات الواردة في نص المداخلة المنهجية، إذ وضع قراءته وضما بنويها بالغ الاستقلالية والتركيز بوصفها " نصية دقيقة"، لكنّ المتن النقدي في هذا الكتاب يتساهل على نحو ما مع هذه

النصية والدقة، ولا يبقى متمسكاً بها كلما وجد ذلك مناسباً وضرورياً ومنهجياً للهدف المنهجي المعبر عنه في عنوان الكتاب، كما يسمد الظاهرة على مساحة النصوص ينتهجه " الظاهرة الأورفية في مجموعة نصوص الشعراء شمولية تحسّبت للخصوصيات في محاولته تبين " التطور الحاصل لدى الشاعر في توظيفه لأسطورة أورفيوس والفكر الأورفي"، منفتحاً في أفقه المنهجي على النظر في الظاهرة بوصفها نشاطاً إبداعياً خلافاً داخل ظاهرة أدبية أعم وأشمل، مكنته من " الوقوف على الكثير من مشاكل الشعر العربي المعاصر وقضاياها الفكرية والفنية"، على النحو الذي منّح المنهج برونة كبيرة، ووعي غصبي، وخيال إنساني لا يقلل الأدوات ومنظومة العمل على طاقة إنتاجية رياضية مسبقة، تطوّر صوت الناقد وتحرره من مبادراته الخلقية.

ويقترح الناقد الدكتور وجيه فانوس لرؤيته المنهجية شبكة مناهج متداخلة ومتماضدة ومتواشجة في مقدمة كتابه «مخاطبات في الضفة الأخرى للنقد الأدبي»، تعمل جميعها برح الاندفاع المشترك، لعل تمثيل رؤيته وتجسيدها منهجياً في قراءة النصوص والظواهر والمخاض النقدية الأخرى، رأساً صورة ذلك بقوله «ولئن سمعيت، هاهنا، إلى كثير من الوافعية التحليلية والاستنتاجية، فلقد توسلت في سعيي هذا مناهج عمل تستند إلى مفاهيم تقنمها نظرية التلقي، وإلى معالجات تقوم على كثير من التحليل البنائي، واعتمدت في هذا جميعه قرامه تقوم على المعنى الفكري أو الأدبي، وإعادة تركيبه بما يتفق وحقيقتة نفاخه مع الواقع، كما تتوافق على هذه الحقيقة نظرة المجتمع الذي نحن فيه ومنه» (٢٤).

ويلاحظ تماماً زخم التعددية المنهجية في احتشاد مفاهيم ومصطلحات وقيم منهجية كثيرة داخل لوحة المقترح الرؤيوي المنهجي للدكتور فانوس، ابتداءً من «الوافعية التحليلية والاستنتاجية» و «نظرية التلقي» و «التحليل البنائي» و





به الصنق، والعدل، والنزاهة،
والجرأة الأدبية»، وإبداء الرأي
والملاحظة.

وهي تصبغات تكشف عن حسن
رؤيوي يخلط الشخصي والأخلاقي
بالمنهجي، لكنه يهدف إلى تمثيل أكثر
حفا للإنساني في النقدي، ولكنه جرى
في الدراسات التي قنمها الكاتب على
حساب النقدي بسبب عدم الارتقاء به
إلى مستوى منهجي ضروري يحقق له
كفاءة الانتماء إلى فضاء الصوت النقدي
بتشككه الحداثي.

ويمكن لقراءتنا التي اقتصرنا على
مقاربة ثلاث تجارب منهجية لنقاد عرب
لاستكشاف قيمة الصوت النقدي فيها،
أن نتقن وتثبت إلى تجارب أخرى تسعة
إلى تحليل فضاء الصوت النقدي في
النقد العربي الحديث، ومدى إسهامها
في بناء نمط نقدي خلاق بدينامية
إبداعية تتفاعل مع سؤال / أسئلة النهج
من جهة، وتقلل الفعالية النقدية إلى
المجال الإنساني بصركيته الحضارية
القائمة على تطور الإنسان ورفي ذوقه
وحساسيته ونظريته إلى الأشياء من جهة
أخرى.

من بسط رؤية تقليدية تتوخى البساطة
وعدم الدخول في متاهة الشبكة
الشائكة المنظومة الإصطلاحية
والمفهومية التي أنتجتها الثورة المنهجية
الحديثة. لكن الناقد الأيوبي يجتهد في
ذلك أيضا أن لا يعتمد على تلك الأهداف
المنهجية في رؤيتها العامة التي نادى بها
الدكتور فائوس في سياق منهجي آخر،
إذ يصرح الأيوبي باتخاذ دراسات كتابه
«منحى نقدياً عوّل كثيراً على الجانب
الذوقي والشخصي، المستند إلى نظرة
موضوعية محايدة قدر المستطاع،
متوخين الصدق فيما نقول، والعدل
فيما نحكم، والنزاهة فيما نرى، والجرأة
الأدبية في إبداء الرأي والملاحظة».

(٢٥)
ويوضح على نحو جلي الصورة
المنهجية التقليدية التي رسمها لرؤيته
ولا سيما في تعاضبه ذكر مفردة
«منهج»، وفي اعتماد تمهيرات تردت إلى
مواقع المناهج السباقية والنقد العربي
(ما قبل التحول النهجي نحو مناهج
الحدالة وما بعدها)، وتبدي بـ«معنى
نقدي» والجانب الذوقي الشخصي،
ونظرة موضوعية محايدة، ومنتهية

تفكيك المعطى الفكري أو الأدبي و
إعادة تركيبه، وصولاً إلى ما هو خارج
منهجي في التفاعل مع الواقع والتوافق
مع نظرية المنهج.

وربما تراءى نوع من اللبس والخلط
والتداخل في شبكة المفاهيم
والمصطلحات التي تتحد من مرجعيات
منهجية مختلفة، لكننا نعتقد وبصرف
النظر عن تقويم مدى التوازن المنهجي
في تجميع كل هذه الحلقات المنهجية في
خط شروع منهجي واحد، وما يثيره
ذلك من إشكال منهجي في تمثيل
النموذج الرؤيوي للناقد أن الناقد
سبحر كل ما يمكن تسميته من
إمكانات منهجية متاحة للتوصل إلى
حقيقة تتعامل الرؤية مع الواقع
واستفهامها نظرية المجتمع في حالته
الفاعلة، تمرزاً للنزعة الإنسانية في
محتواها الجمالي وهي تتجسّد
وتتظهر في النهج النقدي.

في حين تتغير نبرات الصوت
النقدي مبتدعة من هذا الحسّ النهجي
الكثيف والضابط لدى الدكتور ياسين
الأيوبي في مقدمة كتابه «فصول في
نقد الشعر العربي الحديث»، ومقترحة

الخواص والنماذج:

- (١) اللغة الثانية في إشكالية النهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي
العربي الحديث، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء
بيروت، ط١، ١٩٩٤: ٣٣.
- (٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، دار
المعارف، القاهرة، ٥.
- (٣) مقدمة في نظرية الأدبية، نيري إيلان، ترجمة إبراهيم حاسم علي،
دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢: ٥.
- (٤) ما لا يؤهيه المصنفه المشتريات الإنسانية والأسلوبية والشعرية، حاتم
الصكر، دار كتابات، بيروت، ط١، ١٩٩٣: ١.
- (٥) النهج السيميائي بين التهجيز والتأويل، يو جمعة يو يمو، مجلة الموقف
الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد (١٧٢)، ٢٠٠٢: ١١.
- (٦) إشكالية المناهج في النقد الأدبي، د. محمد خرمش، قاس ط١، ٢٠١١:
٢.
- (٧) شعرية النص بين التلميح والتلفظ، د. السعيد بو سقطة، مجلة الموقف
الأدبي، ص٢٠.
- (٨) لائعية النص الأدبي، عبد القادر فحوج، ديوان المطبوعات الجامعية،
وهران، ط١، ١٩٩٢: ٢٥، ٢٤.
- (٩) الشعر والوجود دراسة فلسفية في شعر أدونيس، عادل ضاهر، دار لى
للثقافة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠٠٢: ٨٥.
- (١٠) تشریح النص مقاربات تدریجیة لتفصیل شعرية معاصرة، د. عبدالله
الذلامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٧: ٦٥.
- (١١) م١٥: ٦٥.
- (١٢) وفي الحدالة دراسات جمالية في الحدالة الشعرية، د. سعد الدين
كليب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧: ٥٦.
- (١٣) النقد والدراسة الأدبية، د. حلمي مرزوق، دار النهضة العربية للطباعة
والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٢: ٧.
- (١٤) بنية الخطاب النقدي، د. حسين خيري، دار الشؤون الثقافية العامة،
بغداد، ط١، ١٩٩٠: ١.
- (١٥) قراءات مع التشابي والمثني والجاحظ وابن خلدون، د. عبد السلام
المسدي، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ١٩٨٤: ٢١.
- (١٦) صمدية / هزة الاستمارة، كمال أبو ذيب، مجلة ثقافات، البحرين، العدد
١، ٢٠٠٢: ٤٢.
- (١٧) في شكل الخطاب النقدي مقاربات منهجية معاصرة، د. عبد القادر
الرباعي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٨: ٧.
- (١٨) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زاید، القاهرة،
١٩٧٨: ٦.
- (١٩) الإيقاع والزمان، جودت فطر الدين، دار الحرف العربي دار للنهل،
بيروت، ط١، ١٩٩٥: ٧٨.
- (٢٠) النقد الثقافي قراءة في الانساق الثقافية العربية، عبد الله الذلامي،
المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠: ٧٨.
- (٢١) م١٥: ٨.
- (٢٢) م١٥: ٨.
- (٢٣) الأروقة والشعر العربي المعاصر، د. علي الشرع، منشورات وزارة
الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩٩: ٩.
- (٢٤) مضامينات في الثقافة الأخرى للنقد الأدبي، وجهه فائوس، اتحاد
الكتاب اللبنانيين، بيروت، ط١، ٢٠٠١: ٧.
- (٢٥) فصول في نقد الشعر العربي الحديث، د. ياسين الأيوبي، اتحاد
الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٨: ٦.

نوبل . . والجنسوية

لم يتوقع أحد أن تصل الجنسوية إلى ستوكهولم وجائزة نوبل، فمنذ رصدتها ألفريد نوبل تكفيرا عن سيئاته العلمية باختراع البارود، ولأن ضحايا الحروب من النساء والأطفال، ولأن تمكين المرأة صار جزءاً مهماً ودليلاً لا يقبل الشك على الديمقراطية المفروضة بقوة عالمية أحادية، يصير السؤال والجواب إلزاماً، هل تفوز امرأة بنوبل للسلام في ترشيح جماعي هو سابقة عالمية في مجال الجائزة وعلى أساس جنسوي؟

لا شك أننا نستطيع تسمية آلاف الرجال الذين يستحقون نوبل دون أن يتصدى أحد لترشيحهم. وقد يكون بين النساء الألف من تستحق الجائزة وحدها المجلد ما حققته ولندورها الإنساني، ولكن ألف امرأة للسلام كتكة عالمية، خاصة وأن تسمية المرشحات من كل دولة لن تحكمها اعتبارات القدرة الذاتية فقط، وقد تغيب عن اللجان أسماء يتجاوز تأثيرها ما حققته بعض المرشحات، وأكثر أهمية أن يتم التنافس بين امرأة ورجل على الجائزة وتفوز بقدراتها لا بجنسيتها.

نوبل للسلام ليست نصراً للمرأة حول العالم، فهي احتفالية تستشغل المنظمات والمؤسسات والإعلام عاماً لو فازت بها المرشحات الألف، ولن تختلف عن المؤتمرات والندوات الكثيرة حول النساء في العالم دون أن تحقق إلا القليل، وسيتميزان فوزهن مع إشهار تقرير التنمية الإنسانية العربي حول تمكين المرأة، وهو الرابع والأخير في سلسلة تقارير التنمية البشرية العربية. وقد تصاب النساء بالاحباط لحقيقة وضعهن في تقرير علمي ويبحث على أرض الواقع بلا وجم الاحتفالات وتقاليدهم الجائزة العريقة.

وليس بخاف أن جائزة نوبل تحكمها في معظم الأحيان الاعتبارات السياسية والجغرافية وقدرة اللوبيات العالمية المختلفة، ولهذا قد تفوز النساء الألف بضغط عالمي.

لن يتحسن وضع النساء العربيات كمجموع دون أن يتمكن العقل العلمي العربي من دراسة الظروف الاجتماعية، ويحلل مسألة الجنس والقوانين التشريعية بعيداً عن تأثير وتدخل المؤسسات الدينية الرسمية التي تصارع إلى تكفيره.

ورغم أن الميراث الثقافي والفكري والروحي في التراث الإسلامي يغذي الحلم بوجود الإنسان المسلم المثالي، إلا أن الانقسام في هذا الفكر بين العلمانية والأصولية

ليس الأضرش*

والإصلاح، تدفع فاتورته أوضاع النساء. فمنذ بدأ النظام العربي الأبوي صراعه ضد السيطرة الأوروبية صار التحدي الأول له هو العودة إلى التقاليد، وهو ما اتسمت به حركات عبد القادر الجزائري ضد هرسا، والمهدي ضد بريطانيا في السودان، وعمر المختار ضد إيطاليا في ليبيا، وعز الدين القسام ضد بريطانيا في فلسطين. ومن هنا ارتفعت الأصوات تطالب بعزل النساء وحجابهن كدفاع عن الهوية العربية والإسلامية، وإن تجاوزت بعض التعبيرات وغالت في ذلك.

الاشتراك بين نساء العالم الألف هن من دول عانت الحروب والصراعات التي هي أساس الارتداد الفكري مهما كانت لغته أو مذهبه، ولكن جائزة احتفالية لهن لن تحسن أوضاع النساء في بلدانهن، بل بتفعيل اتفاقية القضاء على جميع أشكال التمييز ضد المرأة، وتوقيع كل الدول على بنودها بلا تحفظ خاصة المادة ١٦ المتعلقة بالحياة الأسرية والتي تحفظت عليها كل الدول العربية وبلا استثناء. وإذا استطاعت إحدى المرشحات إجبار حكومتها على إلغاء هذه المادة تكون جديرة بنوبل وحدها ودون ال ٩٩٩ الأخريات.

ولنا في شعرية محمود درويش،
والمناصرة، وسميح القاسم، بوصفها
نموذجاً عالياً، المثل الأبرز، رافق هذا
الخروج - كما لا نختلف - مناحات
شعرية، وبكاثيات، وردت فعل غاضبة،
حملت من الإجن والسخائم تجاه الانظمة
العربية، ما فاض عن الحدود، وما طفق
به المتن، كما صاحبه، من جهة أخرى،
نضوج شعري، وفتح لنوي ورؤياوي
رائسان، كانا - في تقديرنا - إضافة
نوعية للشعرية العربية، وقيمة جمالية لا
تكرر، ما كان أحوج تلك الشعرية إليها!

ان نضوج كتابات المنفى الفلسطينية
بعمامة - حتى لا نبقى حبيسي جنس
الشعر - ربما يجد تفسيره في استلهم
تاريخ الأمم المهورة، والشعوب المغلوبة
والمقاومة، والخصائص الانسانية الوجودية
الكرغارية والهيدجيرية، والميرلويوتية،
والتشورية المعاصرة، كما تمّ إسمات
الشويناورية، والسبينوزية وغيرها.
ذلك ان المنفى / المناهي التي صار إليها
الفلسطينيون، بقدر ما كانت امتحاناً
ومحنة قاسيتين، بقدر ما كانت اغتراباً
ثقافياً رحيباً، هباً للمبدعين منهم،
وبخاصة الشعراء، افقاً أوسع، وفتح قدّام
النصر - بصيغة الجمع - المجال الخمس
لتشاقفياً، لكي يحقق شرطه الابداعي
وجماليت، فضلاً عن ان موضوعه الغربة
والمنفى، موجودة، ومتأصلة في التراث
الشعري العربي لدى امرئ القيس،
وطرفة بن العبد، وابي فراس الحمداني،

موليس وإيثاكا -

نبو استعادة استعارية انموذجا

(إيثاكا المستحيلة.. إيثاكا الممكنة)

شعر عز الدين المناصر مجلية

د. محمد بودويك *

شك في ان الخروج الفلسطيني من بيروت عام ١٩٨٢، الخروج
الثاني كما اصطلح عليه، كحدث تراجمي وسياسي، اشر تأخيرا
بالفا في الوجدان العربي، وفي الثقافة العربية المعاصرة. واعتبر - في نظر
المتابعين والنقاد - نقطة التحول الاساسية في مدونة الشعر الفلسطينية التي
نحت نحو المحمية، قرابة عقد كامل.



سميدي يوسف



المناصرة

لنا في شعرية محمود
درويش، والمناصرة، وسميح
القاسم، بوصفها نموذجاً
عالياً، المثل الأبرز، رافق هذا
الخروج - كما لا نختلف -
مناحات شعرية، وبكاثيات،
وردت فعل غاضبة، حملت
من الإجن والسخائم تجاه
الانظمة العربية

والمتنبي، واسامة بن منقذ، وغيرهم. هكذا نرى إلى المنفى بوصفه تجربة ذات ثراء وفن، إن على المستوى الاتي السوسولوجي الذي يقول بنسوق الاقليات والمهمشين، على اهل البلد المضيف ذي الأغلبية الضاربة، أو على مستوى الاجتهاد الشخصي، والكذ الذاتي بفعل الاحتكاك، والتشاقف والرغبة الحارقة، في تبوؤ مقعد الجدارة الادبية أو الجدارة الشعرية. بهذا المعنى، لم يكن المنفى كمفهوم مضاد لمفهوم الوطن، وبلا وبؤراً كله، كما لم يكن عدناً أو اركاديا حائلة. إنما تأسس، بوصفه كذلك، وطناً أو اقامة مؤقتة في الكتابة، أو نصاً ضرورياً بديلاً من ارض ضائعة، لا يني مشرباً الى عناصرها، وتاريخها، وأشباهها كهوية لا مناص من استحضارها، وتأييدها عبر المكتوب، واستعادتها في المنفى كخصوصية جغرافية وثقافية أيضاً، علماً أن الخصوصية الثقافية الفلسطينية، من خصوصية الثقافة العربية، ومن ثمة كانت اللغة الشعرية - وهي دوماً كذلك - ساوى واستعاداً للمكان المفقود، مع الإبقاء على المسافة اللازمة جمالاً، وارتداداً إلى الرحم - الأم، بوصفه اشتداء وماء وروحاً، وتمائزاً عن الآخر الاسرائيلي المقيم غصباً، على ارض فلسطين التاريخية. ومن ثمة - أيضاً - كان استحضار التراث الانساني من اساطير، وآداب،

تغزو فلسطين إيثاكا المستحيلة، أو إيثاكا الممكنة، بحسبان الأوقاف السياسية، وميزان القوى، ومزاجية المنتظم الدولي، ودرجة تنازلات الضحية

ودينيات، عاملاً بالغ الفائلة والمثمة في مساعدة الشاعر على إغناء تجربته، وتخصيبها، وتמידد دلالاتها وتكثير مراميها. من هنا - مثلاً - نفهم المكافئ الصوليبيسي (أوديسيوس)، للإنسان المعاصر الذي أصبح المنفى قدراً مقدوراً له، بالمفنيين: المنفى الداخلي أو المنفى الخارجي. ونترك، ثانياً، تشقيقه من الفلسطينيين أو العكس، هجيزة إيثاكا التي هي ملكة عوليس، تصعب لفه وتخيلها فلسطين المسروقة، بوصفها استمارة، وتغزو فلسطين إيثاكا المستحيلة، أو إيثاكا الملكة، بحسبان الأوقاف السياسية، وميزان القوى، ومزاجية المنتظم الدولي، ودرجة تنازلات

الضحية. أما «هينلوب»: المرأة النموذجية في الوفاء والإخلاص لزوجها، التي لم تعرف الشرعيات الإنسانية، مثلاً لها، فيمكن أن نماهياها مع المرأة الفلسطينية كام، وحببية، وأرض، تغزل الساعات والأيام، والشهور والأعوام، على نولها الذي لم يتأكل من الضنجر، فيما هي تغزل الصوف، وتتقض غزلها، مبعدة - في آن - الطامعين في العرش والجمال، ومترقبة، بلهنة العاشقة الموحوجة، بشرى طائر ينقر زجاج الصمت الذي يلفها، قادم بين يدي عوليس.

نذكر عوليس مكافئ الفلسطيني تخيلاً، الذي أبدعته المبكرة الخلاقة لهوميرس، واقعاً في وحدته الباردة على ضفة جزيرة «كالبيسوس»، بإيثاكا البعيدة، من إحساس فلاح بطول البعاد، وحرقة فجائية للروستالجا، التي تمنى، فيما تمنى - حالة من فقد العميق، والحرمان الصارخ من مكان هو له. وكان فيه! لكن الشاعر اليوناني الحديث: هسمنطين كشافي، بقدره الشاعر المسمرة، على تحويل الأشياء، والمعاني، يجعل من سفر عوليس رحلة شائقة في المجهول، عامرة بالمغامرات والحكمة. فكانما إيثاكا توطأت مع الاقدار، لتطرح بسيدها الملك إلى البحر - وسط المواقف والأعاصير، والحيثات، والسيرينات(١)، والحيويات والآلهة. وكنا نسمع قدر أصغى للفلسطيني، خيوط مؤامرة في لحظة ما، وفي مكان ما، لبرسى في البراري للصباع، والضباب، وبنات أوى، بعد أن سدت في وجهه، منافذ المودة، وسؤرت الأمكة، والأزمة

بالكلاب والحرايب، والخرافة: (أعطتك إيثاكا هذا الصقر الجميل لولاها ما ذهبت ابداً وليس لها ما تعطيك فيره وعلى فقرها كما تبعد لم تخدعك إيثاكا حكيماً وفنياً بالكتسبات ستدرك ماذا تعني إيثاكا تمن - إذن - أن يطول السفر وليكن غنياً بالمغامرات والتجارب لا تخف الصقالب، ولا غضب بوزيدون(٢))

هل نمضي أكثر ونقول بأنه إذا كانت رحلة عوليس، وما حف بها من خبرة

عوليس وإيثاكا - بين فلسطين والوطن



مريد البرغوثي



شوقي بزيغ



وفنى تجاري، ومغامرات يقف لها شعر الرأس، قد انتهت بالوصول إلى أيناكا، أي بتحقيق شهوة اللقاء ببينلوب - بما يعنيه ذلك من مباركة قدرية، وأطباء جتوة مشتعلة، فإن خروج الفلسطيني ما يزال خروجاً، ومنه ما انفك يستقبل وينكمش تارة، كالظل أو كالتابوت. بل ما فتن يتضاعف، سواء على الأرض النافصة، أو المحسوبة إلى أقل من ذراع، أو الأرض العربية المترامية التي لا تسمح للفلسطيني بمد رجليه أبعد قليلاً من المربع المحصور فيه! تلك هي المفارقة الأقسى التي تمرق للفلسطيني، وحتى يتصدى الشاعر لهذه المفارقة، كان عليه أن يحتمي - كما أسلفنا - بالتراثات الإنسانية، مستلهماً المثال، والقدرة على بناء نص مواز، تكون اللغة فيه وطناً، والشعر الآنق الأرقى، وسيلة لاستعادة الذكرى، والإيقاع على جمرتها متوهجة تنضي ديجور المنفى، وتمد الشاعر بدفء الحلم، وأطراف العودة.

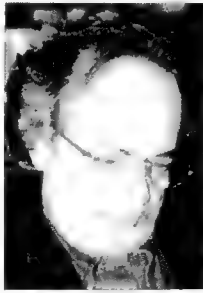
إن الكتابة أحق الأوطان وأبهاها، ألم تذهب أمصار، وتدرس ممالك ومدن؟ هـما الذي خلدها، وأبى على ديبها يمشي في ثياب اللغة، ويشرق أزمنة، وتواريخ، وتضافات، ليصل البناء أنه المخيل الشعري، وينض اللغة الحي. إنه القلم وما يسطرون، بهذا، تفهم كتابات جلال الدين الرومي، وأمرئ القيس، وطرفة، وأوفيد، وفرجيل، ونوفاليس، ولوتريامون، وكثيرين سواهم، وبهذا المنى، نقرب من فهم محمود درويش حين يقول: «فلسطين المتخيلة أكثر إلماعاً لمخيلتي الشعرية من فلسطين الواقعية» (٣).

ذلك أن إنتاج الوطن نصياً، واستعادته في اللغة، لا يخلو من إعادة بنائه، وتركيبه وفقاً للمخيلة، وأرضاء للمعلوم به، ولا ينجو من ممارسة مختلف ضروب الانتخاب والانتقاء والاختزال. نقصد أن اللغة كوسيط ناقل للتصور والاحساس والتجربة، تسبح على المكان المفتقد المتأري وراء الحواجز والأسلاك، لتوليداً خردوسياً، وأيقونياً مضفوراً بجداول الزمن الذهبية. ثم إن قصائد الرواد أمثال أبي سلمى، وعبد الرحيم محمود، في الحب والطبيعة،

عززت الفكرة الفردوسية، والمفهوم المعدني، والاندلس الضالعة، عن فلسطين. مما حدا بالجيل اللاحق إلى تطوير الفكرة بعد انتاجها، والسمو بها إلى مستوى شعري رفيع، تقاطعت في تضاعيفه أنساق مغنية مصدرها ثقافة الجيل الجديد العميقة والمتنوعة، وطموحه إلى استلهاد نص باذخ، يقايس ويضارع نصوصاً كونية لشعراء وكتاب افاضاد في المجال آياه، وضمن الطيم نفسه: (طيم الخروج والمنفى والاستعادة).

عنينا بهؤلاء الأفاضل، بعضاً ممن ذكرنا للتو، بالإضافة إلى الفيلسوف اليهودي ادورنو، وأريخ، وصمويل بيكت، وأزرا باوند، وغيرهم. وفي تاريخ الهزائم والرهيبات، كان الأدب ملجأ وملاذ، يستقوي به المبدعون مهجراً وخيالاً على فظاعة الشرور، وينطلقون منه وبه حاملين نبض الحلم بقدر مشرق، ويؤنس جديدي معاني يخرج من الرماد المحترق، منتفضاً كطائر الفينيق، كما لو أنهم يستحضرون قول المتنبي الخالد: كم قد قتلتم وكم قد مت عندكم ثم انتفضت فزال القبر والكفن فقد كان شاهد ذهني قبل قوتهم جماعة ثم ماتوا قبل من دفنوا (٤)

وليس من سيول إلى العودة إلى الحياة بمعناها الكريم السامي، إلا إذا جاز المرء خط الخوف، وتلقب على احتمال



فلسطين

التردد والتوجس في دخيلته. وعندما يقتصب وطن بالكلية، ويقطع أهله طراً في أشنع عملية سرقة موصوفة أمام العالم، لا يبقى من خيار للمعدلي عليه، سوى النضال، والمقاومة، وغير الكتابة الحثفية بالأمل والحب، والكتابة التي تسترد الوطن شبراً.. شبراً، وتطمم شتات الروح، وشطايا المربع والمجالي، عبر الامعان في استدعاء أسماء الامكان وتأليف النصوص بها، انعاشاً لذاكرة والتاريخ، ودفعاً لثقل النسيان. «إن الشعر والثقافة بالأحرى هي حصن الدفاع الأخير أمام هزيمة الحاضر المدوية. من هنا يبدو الشعر وسيلة لاستعادة الوطن، والانطلاق من القصيدة - اللغة، يعني انطلاقاً من اللغة - الوطن البديل» (٥).

يتزرن المنفى بالأرض كما تتزرن السماء بالنجوم، والماسم البضة بالذهب، أو هو: (يلف الأرض كما يلف الراعي عباة) بضمير بدعي لسعدي يوسف (٦). يكتب المناصرة الشعر «ضد التشتت، وضد الاندماج مع المنفى، محالاً التواصل مع الوطن بتحقيقه ولو في الحلم الشعري» (٧).

كما يساهم بطريقته في تأسيس فكرة إعادة احياء الهوية الفلسطينية، تقنيداً للدعوى الصهيونية بأن المجال القومي للفلسطيني، هو العالم العربي؛ فـهيه ومعهم وضمنه رقعته الأرضية، للاستئثار

ان الشعر والثقافة
بالأحرى هي حصن
الدفاع الأخير أمام
هزيمة الحاضر المدوية.
من هنا يبدو الشعر
وسيلة لاستعادة الوطن،
والانطلاق من القصيدة -
اللغة، يعني انطلاقاً من
اللغة - الوطن



والوهاد، وفنانات الطفولة اللازوردية، والأشياء المسكونة برفيف الروح. لهذا قلنا، من قبل، بأن فلسطين بوصفها واقعاً استعارياً، أو متخيلاً، تسكنها في نماذج شعرية كثيرة من دون إعلان بآياتها المسكونة من أوديسا هوميروس، أي تنهل ورقيها في ذاكرة الكتابة التاريخية، وتتماهى مع الأسطورة - مع ما يقتضيه الجذر الأسطوري من حيل سرية معقود بالطفولة الغضة التي تلون بالقرحيات، وعلناً مقصصاً... وطناً في الهكّاك. ثمة فقد ساحق يخيم بظلاله الكاوية الشقية على زمن الشاعر الفلسطيني، أو على لا زمينة شعره، وهو يستدعي الآتي، مثقلاً بالحلم والأمل من أجل فلسطين قادمة، أو ماضية مقفلة بتاريخها الكنعاني المتوهم. وفي المابين فقط، يعوي الفقد... أي في الحاضر الخائب، والراهن الباكي. ولأن الفقد شامل وحارق، يحاول الشاعر أن يعقب وجوده ووطنه في النص، ولنترك الكلمة لمحمود درويش، ليوضح هذا التأسيس، وكيف تتم هذه الاستعاضة، والاستعادة، من ناهية أخرى، كما فائد كل شيء كمواطن، وككائن إنساني، في شروط التاريخ المجددة. أنا فائد كل شيء، ولذلك أسمى لأن أحقق وجودي ووطني من خلال التأسيس داخل اللغة، كتمويه عما فقدته وخسرته ليس فقط كفلسطيني، وإنما أيضاً كشاعر. فالشاعر غير راض عن علاقته بالواقع، غير راض عن علاقته بشروطه التاريخي، وبالتالي، فهو دائماً يسعى لكي يؤسس من خلال الواقع الميني، واقعاً استعارياً أو جمالياً، فيجعل الواقع اللغوي في تمازج مع الواقع الميني^(١٠). ونحسب أن مقولة محمود درويش، تتسحب على المناصرة، وتطبق على تجريته في الحياة، وفي الشعر. ها هي ذي فخرنا مستعادة، حيث ينمجن النص بالترب، فيستويان استعادة أثوية حاملة: - (ليلا.. أتيك قبلة ليلا.. أغويك كنجة ليلا.. تجرحني تذكرك الدموية ليلا.. أبكيك فيمنعني نشفان الروح ليلا.. في حلمي أسري نحو كرومك ليلا أسري نحو شعايبك يا خضره

شعب، طالما أن المعركة حضارية بل وجودية مع كيان مزروع، ومتسطر، ما انفك مسترسلاً في التجريف والحجو. لقد صار ركام من القصائد الوطنية الحماسية إلى الرفوف المتربة، وفي أحسن الأحوال، إلى الأرشفة. نظراً لخلوه من ماء الشعر، ومما به يتحول وفقاً للتلفيات المتحولة. وفي هذا الصدد، يقول أدونيس: (ما الذي بقي من الشعر حول الأحداث الوطنية العربية في النصف القرن الأخير؟ لم يردف مجيباً: «بقي الشعر الذي اخترق الحدث محاولاً إياه إلى رمز»^(٩)). هذا الرمز العريض هو ما تحقق في شعرية المناصرة، وما اخترق بنايته الشعرية الفارمة التي رفعها لبنة أثر لبنة، على مسافة زمينة تتوف على أربعة عقود، فالبقاء الفاره تجل من تجليات الحفر والبحث، والصراع المرير مع اللغة، والنهاب صميقاً إلى استثمار الطاقة التعبيرية للصوت، والإيقاع، والنسق السيميائي للمعنى، بالجهد، واللتح المدروس، تصبح اللغة ممكنةً جمالياً بالملنى الباشلاري، وكيونة أنطولوجية بالمعنى الهابديري، أن الشاعر وهو يبنى النص للإقامة فيه، بدلاً من الوطن الضائع، إنما يمسك للحظات، بذلك الضوء الفامز الذي تتلامح في شعاعه، القباب الفامضة، والنيوم المسبحة بين البال، والتلال



محمود درويش

بالمجال الترابي، والأرض التاريخية الفلسطينية، والعمل على مسح الأثر الكنعاني، ومحق العرب، الباقين في أرضهم، بإحاطهم بالتنصبة الفامضة والمثنية: (عرب إسرائيل). إن مشكلة القصيدة الوطنية التي ثار حولها نقع كثير، ولغف وتفسير، والتي اعتبرت عائقاً أمام الجمالي، ما دام أن مفهومها يتمثل بدهياً ومبدئياً، بما تحمله من موقف سياسي، وما تهض عليه من هماز تحريضي، هي بالأساس مشكلة فنية، أي مشكلة كيفية وتقنية، يرفع بها شعر، ويسف آخر، بحسب طبيعة التعامل، ونوعية المقاربة ومدى النجاح في تشغيل اللغة، وبنية الرؤية، وأساليب التعبير. مشكلة القصيدة الوطنية - فيما يقول الشاعر مرید البرفوني، من جهة أخرى - هي مشكلة فنية، تعالج بالإتقان الفني، ولا تعالج بإخراج اللون من الشعر، بل بإدراجه بشكل فني متمش وجديد في الشعر. ومفهوم الوطن هنا، هو علاقة حياة الفرد بمكانه وذاكرته، وبالشعر المحيط به...^(٨). وفي انحالة الفلسطينية، تصبح القصيدة الوطنية ضرورة فنية وأنطولوجية في آن، لأنها لتذكير بمشاعر ملتزمة، وأشواق عارمة نحو الوطن المقتصب، وإعلان من تكريسه حاضراً ومتجداً، في عقل ووجدان

في الحالة الفلسطينية، تصبح القصيدة الوطنية ضرورة فنية وأنطولوجية في آن، لأنها لتذكير بمشاعر ملتزمة، وأشواق عارمة نحو الوطن المقتصب، وإعلان من تكريسه حاضراً ومتجداً

عز الدين المناصرة



والحق أن هوس المناصرة والتشقيق،
والفصحح العلمي، هوس بين، لا يدانيه
فيه شاعر خلا سميحاً القاسم - فيما
نرى - ويتر شاكراً السياب بنسبة
أضال(١٤).

يحاور النص تاريخاً متجسراً من
جذور بعيدة، وصاعداً من عبق
الجغرافيا، وسحر الأكمة، مخلوطاً
بالعناصر والأشياء في ملاقفتها
التشابكية، وطبها ونشرها المتفاعل
كشاهد نقي على الادماء والتلفيق
الإسرائيلي الذي ينازع الفلسطيني وشم
الأرض، وميسمها اليهودي الكنعاني
العبري، وبذلك يتأسس الوطن الكائن
والمكن في النص:

- (توهج كتمان بين القرى،
غومة في الخليل، الفرائش على الورود
والورد فيه فصائل مثل الجيوش
احسبال أن تتلخج حين أرى نهرها
ويتأبها

باردات كفريقنا الباردة
غومة في الخليل = يمام على هضون
ليمونة
وجمام وجوز ولوز وحور وصفصافاة
فارة

حيث تكون التبايع والعشب ثم
تكون الحضارات - بئر السبع ورفص
لقراشات فوق الملاءات في الحقل(١٥)
فالغومة، التي يستدعيها النص،
ويستلها من ذاكرة الطفولة، ومسقط
الراس (الخليل)، بالانتعاش والاستعداد،
تشكل الملاذ الأبهي، والمكان المعنوي حيث
الأنهار، والتبايع واليعام والحمام واللوز

(الروح)(١٦)

تزار فلسطين - المرأة ليلاً، كمهد
أسلافه الشمر الغزاليين، في غفلة من
الشمس، وعن النهر. أي في غفلة من
سبارق الشئ، واختراق للحواس
والأسلاك، تزورها روح المناصرة!
فتنضج جنود الماضي، وتهاجم العناصر
لمطر الوافد.. عطر الابن المغيب، الذي
- في سره - يتغنى بتراب الطفولة،
ويشتمل ببناء الدوالي والكروم: «يا غيب
الخليل. غيب وعقاب يا غيب، يا أكل
الحباب، يا غيب(١٧)». ثم يستمر متجسراً
أيامها بما قام به من فعل في صوته
الخافتة، لتبقى أسيرة دمه.. وعصفورة
تفرد في روحه:

- (روحي نحو هزلات ويوحى بالأسرار
قيلتك نحو القبلة قرب رموز حورية
اشعلتك بالغار وللمت ومادك
ثم تشركك في الريح.

طريقك في القيم قطعياً يسرح في المرح
المسحوق
بوحى يا لرجسة الوعد المكبوت
ثم فنتلكت تحت صنوبرية التابوت
علمتك بالبحر السري
علمتك بالبحر الصيني
ورسمتلك قبرة فوق ذراع أسير بسوي
مجرع(١٨)

وهي، إلى ذلك، قرين، وافستداء،
وتقدمة. يهزج منها متحولاً إلى مملك،
فهو يحض دم الفزال. ينثره الشاعر
وينثره في الريح، ويطنر اسمها على
لهباب الفهم، مبشراً بالفيت والورد
المرتقب. ويميدما، بمنذ، رماداً مندولناً
تحت صنوبرية التابوت، فكانه «تابوت
العهد» معلماً (واضماً علامة) أيها
بالبحر على طريقة البندو الرجل حتى
لا تدرسه، وتضهر إلى أفواء وأطلال.
وتأتي الدلالة محمولة على أجنية من
التمايز العامة المضمرة، أو القصص
التقريب من العامة في قوله: (روحي =
أذهبي) - (وقيلتك نحو القبلة): وهو
تعبير دارج - على فصاحته، يقال عند
الذبح والنحر، تتبادل المواقع والقصد.
كما يدرج الشاعر فعل (علم)، مستقيداً
من دلالة السياقية: (علمتك بالبحر
السري/ علمتك بالبحر الصيني).

مجلة أمجاد - أبو الفتح محمد بن عبد الله



والحور والصنصناف، والفرائش: المكان
الذي يقضي على الشاعر ظل الاستعداد،
من خلل الشجر، في قيط الإقامة
بالصعراء. وينفق عليه ماء مثقوجاً في
صهد المنفى، ويؤنق ناعسة الحاضر بلون
الورد، والفرائش، ثمة أكثر من سبب
يدفع الشاعر إلى فتح شبك الذكرى،
وكوى النسايم في جسد النص، لتتهدم
عليه الأغاني، ويوضع من حوالبه، شذى
المرأة الفاض:

- (ثم رأيت القرنفل في موسع الدار
منذ ثلاثين عاماً، يحاصرني الحلم دار
وحاتورة

وضجيج، متأباً تعاليتني الدار
والميجنا صاصيح، أيا من جنى
ثم ظريف تضر بقمامتها السرمية
حيث ضفالرها كاسكاب الشعاع على
الماء

صاصفة في الصباح. صباح كروم
اليقين(١٩).

دون أن يتخطى لحظة عن استغلال
إمكانات اللغة من حيث التجنيس
والتورية في قوله (متأباً تعاليتني -
والميجنا صاصيح: أيا من جنى)، (ثم
ظريف تضر بقمامتها السرمية) مريداً بذلك
«الأغنية الشعبية، ظريف الطول، فضلاً
عن صوت الصاد ذي الصغير المبهوث
في تضاميف النص، وكأنها هو صنفير
يأتيه من دغل الماضي موارباً بين خراشيب
الذكرى، أو خراشيب «شمران ورأس
شمران». إنه الحنين الذي هو تجسيد
النفس في اللغة، وأطراحه أيضاً باللغة
استدعاء ومتأداة على الوطن فيها. وما
دامت «الكتابات هي المكان الذي يعيش
فيه من فقد وطنه، بتعبير «تيتودور
أدورنو» فيواصل الشاعر نداء الطيور
والفيلان وشبقتة على جبل «القيين»
الذي يطل على البحر الميت أيام ثناء
ملوكه التي تتصاعد إلى البراري
والثلال موقعاً بمرارة الحصرة صبرفة
أليمة على ما توفقت البحر الذي أصر على
الإبحار في السبات:
(مرة كنت أغفو على جبل مشرق
ويطل على بحر ملج.. وكان السبب
أنني اشتقت إلى العفر»
أحتوي نجمة في السماء



والممنوحة للشعب الفلسطيني عملت على اعساده المعنى إلى النص، كما لو أن القشرة السورية أزيلت عنه غداة تشكيل السلطة الفلسطينية، فتأججت شمس يقينه، وتموسجت شجرة الشك في الطريق، وبوجود المعنى إلى النص، يكون النص قد عاد إلى السياق والروح المجيد قد انزعج في الهاتف بعتمية العودة.

لكن فعل العودة النصي، ينزل ادراج المسرح التاريخي حيث الجوهر البديهي. يقول محمد جمال باروت، «فعل العودة هو على مستوى البنية الرمزية الديناميكية فعل استعادة لجوهر بديهي، لمعاد أبدي فلسطيني، منذ البعده التكماني الأول وحتى الآن، ويوصفه فعلاً، فإنه براغماتسي لا انه، شعرياً، وفي آلية البنية الرمزية الديناميكية، لا يظهر إلا كبراغماتسي حديسي أو ميتافيزيائي، فيغفلت البراغماتسي بالأسطورة، ويصبح نفسه تجلياً غامضاً وسراً لمهيته» (٢١).

هي القصيدة، إذن، ما يغطي الشاعر من برد العراء أو فيض الصحراء، سيان، لأنها تدره بأزار البعده التاريخي والوجودي، وتسمع سقيفة من كسقاء وبولوم وأرفين يظلمانه إذا عزّ الظل والماء. هي ناي الابنية، وغناء الروح ويسلم الجرح النازف منذ القطم، نقصد منذ الطرد، لواءاً يلوذ بها، إذا لعل الغدر واشترعت أسنة، واخوف ما يخافه المناصرة النشfan واليهباس، وهجرة الشعر له، وتخليه عنه، فلو حدث هذا لتضاعفت خيبته، وتكررت مرارته - اذ حيثت - سيهري الخمران ما تبقى من جسد، وسيمسدا نهض القلب، وتناهز الأحلام:

(بل حين اكثري الهواء

كانت تغطيني

إذا هبت مواصف من صهيل

في جهال البطم

أو في غابة البلوط

في الوادي السحيق

كانت إذا عطش الغني

أشربته نديها وتغنيها الأبدى

لا تعشق سواها

البوذي الذي يفهد أن النار مصدر التطهير والنور والاحتراق. وإذا كان مهادس في الأسطورة، يحول كل شيء وضع عليه يده إلى ذهب، فإن الشعر يجعل الأرض والأشياء كائناً ما كانت، متى ما لمسها ورفع أهداب خماسيتها المنسدلة والمسائلة على الحواشي والأطراف كمنافيد ندى.

(هل كان الكرمل جميلاً قبل قصائد درويش؟ بالتأكيد نعم، لكن الكرمل أصبح أجمل بقصائده) يتساءل المناصرة في أحد أعداد الكرمل (١٩).

ونحن بدورنا نضع السؤال التالي ونجيب عنه وهو: (هل كنا ندري بالخيال أو البحر الميت قبل عز الدين/ بالعبع نعم، لكن الخيل والبحر الميت اضحيا أشهر وأفن بقصائده). «أن فلسطين تتحول إلى لغة أكثر منها موضوعاً، وإلى حس وإباق أكثر منها مسألة، وإلى رمز نخفي، إلى عدن مهجورة، وإطنطيك غارقة، وحديقة ديناصورات، وأثرات للروح» (٢٠).

وعلى الرغم مما قيل من أن العودة الفلسطينية الناقصة إلى الأرض التاريخية بعد أوقاق أوسلو، قد أخرجت فلسطين من الاستعارة إلى الواقع، فإن فلسطين الناقصة، الطائر المهيض، يتيج - في نظرنا - التوق إلى الاستكمال، أو بمباراة الفصح، يفصح المجال واسماً أمام الحلم بالوطن المشتبه المهرب إلى النص، أي إلى الاستعارة والرمز. أضف إلى ذلك، أن المساحات المقصومة

تحت البطي وامشي بها مثل بحر الخبيب ثم أولي جديلتها في خدر ثم أغوي النور،»

(أي أن يقول:

ثم اصرخ من قمة، أنت بحر يموت

أنت بحر بلا دولة أو نصيد

كيف ايقظت بحراً يموت وكنه

بعد عشرين عاد إلى نومه

ثم دثرته بتياب السفر) (١٧).

كل قصيدة رؤيا تتطوي بالضرورة على حلم، وما دام الأمر كذلك، فلفة الحلم تتحول بالاحتم إلى لغة رمز وحس واستشراق، وبناء عليه تتقي المسافات وتكشم الأزمنة، فإذا هي إلى اختلاط وتكوير، وإذا البعد المكاني غير واد في مركبة الزمن، وشطحة المقام، وتلفت القلب كما قال الشريف الرضي، وإذا حارات الخليل تنداح من شرنقة الماضي، طليقة الأضفة فتنبس الطفولة شاهدة على مرح واستقرار زلزاله ظلم وطمئان، ويطل كتمان متوهجاً كعادته بين حقول الشعر:

(جهنم جوادك للزعي في مرج ذاكرة

الغيم قبل المساء

تربي بعيداً، إذا حاضر غالب

غالب حاضر

ثم أقرب من سرعة البرق حين يحوم الخصر

وأقرب من رفة للشرج

وأقرب من خفقة النرجسة

وأقرب من شجر التوت في المدرسة

وأنت تصيب زيتاً على الناز

أنت تسدين بوابة العسر بالمجالات القديمة

توهج كتمان بين حقول الشعر

توه كتمان ورداً وخوفاً وخيزاً

على لغة حبيب برقوقه المنحدر) (١٨)

مراوحاً بين التكرار كسمت محتذى، ومركب ممتطي، وبين الثنائيات الضدية التي تشغل على تفتيق المعنى وتدويره أطرافاً مع تنامي الدلالة الأعم، زيادة على التجنيس (تصبيبين - تسليين) الناس أمروا بين للتفهم (الصام) والههم (السين) يحقق الشاعر ما يرومه أي الاشتغال على اللغة الذي وكده أن يوصلها إلى نار الشعر بالمعنى

كل قصيدة رؤيا تتطوي

بالضرورة على حلم، وما

دام الأمر كذلك، فلفة

الحلم تتحول بالاحتم إلى

لغة رمز وحس

واستشراق، وبناء عليه

تنقضي المسافات وتكشم

الأزمنة، فإذا هي إلى

اختلاط وتكوير المقام



ايها المظروف في ليل الحريق(٢٢).

والتقصيدة بالظفولة ألف خيط، واصل
وسبب، فما دام الشعر أعلى ما يكون
بالبنية والاسطورة كائناً ما كان تمثله
والتصانص للأسمورة، فإن الدهشة هي
أرضه وسماؤه وأشياءه في منصاليها
الأول، بهذا المعنى ظل المناصرة طفلاً
مطلقاً بتوت الملقق وعنب الخليل،
وغبار المدن، ومبلل القنباز بماء اليتاييع
ودعاء دام الغيث ولم لا بغيصة من
بنمللون هياكوفسكية تضجوع الوان
فلسطين وعطور نباتاتها ما تجرأ
ودخان طوابيقها، من مسام تصوميه،
وأكام معاطفه وقمصانه، فالظفولة
زمن احتمالي بامتياز، ولحظة
استيعابية للصور الملوثة لا تحول أبدأ
بها يتأسس الوطن كمكان تترقرق
سحراً، ويطلق الشعر بكل صفوانه كأنه
يبدأ للثور، وذلك حالة تماد وتستعد في
النص كلما تعلق الأمر ببناء الأرض،
واستخدام الأزمة الخوالي،
(أخضع في الليل لآزري

اصبح صوت المدن البيضاء تناديني
سميح لا تخلف عيماداً يا شجر الروم
ثمت طفل يقرأ ذاكرة الخضرة
يفني للمصنفات، العنب، الشبيح،
التقسيم

ويحاور صلبان السيد في الفجر
امام الاسوار السوداء
وذلك يمشي اثناء النوم يكلم سيده
اييل فلسطين
ويكلم اشجاراً دالمة الخضرة في الزمن
المظلوم(٢٣).

مخوذاً بديوس الظلم الإسرائيلي الى
المنظم، مرمياً خارج موار بيته وداره،
يقبل الطفل / الشاعر على قارة رموز
الخبر والمصالح علماً توقف ألم الوخر
الفاجر، وتمسح بموعه، ان هي الا
الرجل الصالح «الخضرة» الذي باتت
اشياء محيرة للقل، لكنها تنطوي في
نهاية المطاف، على الخير والتعدل، لأنها
تؤول الى الضوء في وسط المعتمة.
وقصته مع موسى عليه السلام اعرف
من ان تستعرض. ثم هي صلبان السيد
المسيح التي ترمز إلى الآم الفادي من
أجل بشرية مفتداة، أي الى محبة

المحبة كمال، رغم انزاعها بالصخور
المدبية والاشواك، وأخيراً هي ابتهاج
وضراعة الى ايل فلسطين، راعيها الاله،
الرب القدير على تبديل وضع الطفل
الاشمت الباكي من حال الى حال.
لم تذبل الاشجار أبداً، وكيف لها ان
تذبل في عين الطفل؟ ولم تكن الاشجار
خرساء ملفوفة بالصمت الابيض
السرمدى، ولمومة في بلاهة الانتظار.
وكيف لها وأمامها شاعر مطوَّب الطبيعة
الفلسطينية، وصاحب الأرض والبحر
والجبال؟ هكذا يستطيع النص ان يبيّن
وطنه، ويستعيد الماضي والحاضر،
ويستشرف الآتي، قابضاً بتكوير اليد
كلها على جمرة اللحظة الأدبية المشتعلة،
انها اللغة وقد اختارت جنساً طفولياً الا
وهو البشر، فيه تتألق وتتألق وتجل
وطنها وجسمه الهوائي المتحرك بين
الامس واليوم والغد. «إذا كانت اللغة
عند كسفاي (Chavvy) بديلاً للزمن
المفقود، كما الذاكرة عند بروست Proust،
فهي عند المناصرة بديل للمكان المفقود،
انه يستعيد اماكن طفولته، احجار صباء،
حشائشه، وقيم معها داخل لمحتمة
(يقصد كتماناً) لكن المناصرة لا يقيم
مثل كسفاي في زمن قديم واحد، بل
يخلط الأزمنة في عملية استبدال
متواصلة بين الماضي والحاضر، لأن زمن
الفن لا يتطابق مع زمن الواقع. الفن
بهذا المعنى خروج على الزمن النسبي،
وانفاس في لحظة الأدبية(٢٤).
وإذا كان المناصرة يقرّ بأن الطريق
طويل، في خطاب موجه الى الذات

لم تذبل الاشجار أبداً،
وكيف لها ان تذبل في عين
الطفل؟ ولم تكن الاشجار
خرساء ملفوفة بالصمت
الابيض السرمدى،
ولمومة في بلاهة
الانتظار، وكيف لها وأمامها
شاعر مطوَّب الطبيعة
الفلسطينية، وصاحب
الأرض والبحر والجبال؟

نزمم انه التفات تشخيصي جميل:

(الطريق طويل

ايها الرموي النبيل)(٢٥)

فإنه يعرف انه لا ممان من مواصلة
الطريق، وان ثأت قرطية او غرناطة،
وتتأت اثناك، او فلسطين، منشداً من
دون ملل ولا كل:
«لا بد من أرض جففسرا وإن طال
السفر(٢٦)».

وكيف لا؟ وهو يرى رؤية اليقين، بعين
زرقاء اليمامة او عين العرّاف اليوناني
ثيريزياس ان فلسطين آتية، وان العودة
تحققّت غداً اذا اردنا قلب الازمنة
وتحريك الدلالة:

(قلت، إني أرى فوق تلك الجبال التي

غنما سارحاً في الشباب

أرى

مطراً قادماً في مطبول الورد

عبر تشكيلة البرق عبر الخراب

جبعث قفري

في اعالي السحاب

أرى دولة في مسار السرى(٢٧)

ولذلك البرق، وظففة دلالية وجمالية
أكيدة في الشعر العربي القديم،
ويخاصة في شعر الحنين الأندلسي، فلا
غرو ان يستعمله الشاعر كلما برّج به
الحنين وتأت الى الرمح (عبر تشكيلة
البرق عبر الخراب)، وفي نص آخر
يقول:

(حين يشتد برقي اعي

ان باب الخليل هنا

في البرقين، والقدس صارت ايا(٢٨)

وهذا أبو المظرف بن عميرة يقول:

اقول لساري البرق في جنج ليلة

كلانا بها قد بات يبكي ويسهر

تعرض مجتازاً فكان مذكراً

بعهد اللوى والشيء بالشيء يذكر(٢٩)

هكذا استورد الشاعر ويسترد وثله
وفلسطين التاريخية بالكامل، لأن النص
وهو يصنع متخيله، ويقوم هيكله الزمني
في الكتابة خطياً او مقولياً، او متداخلاً،
يمكن عبراء اللغوية الاستعارية واقعاً
تاريخياً، موثقاً كما هو، ومتحرراً بالشعر
الى الاقصى، ومستعياً بالأساطير
الختلفة وكتاب المولى الفرعوني،



نمق تصوري مهين ما دام ان لفنتا تعبير
عن التصورات والمقولات التي تفكر بها،
عندها فقط، يذو النص نفسه استعارة
حقيقية قائمة بنفسها لا تحيل الا على
ذاتها. وفي هذا يتوضح معنى ان يكون
النص بديلا من الوطن. من منطلق هذا
الفهم، يكون في طوق الشعر بما هو لغة
ان يسمى الوجود، والتسمية - كما نعلم
- تخرج الاشياء من صمتها، من خفائها،
ومن كمنوعها، وتعطيها الاحقية في ان
تكون. وإذا كان الشعر - كما يرى
الفلاسفة الوجوديون - هو تشييد
الوجود من طريق الكلمة، فإنه بالبحري،
تشديد للوطن والبيت. هكذا، نفهم -
مثلا - مقولة الفيلسوف الالمانى هيدجر
الذي كرس لشعر هولدرلين وريكله،
مجهوداً فلسفياً لافتاً وبالغ الاعمية
والسبق: «إذا حقق جوهر الشعر، تحقق
جوهر الانسان، وإقام مسكنه حقاً،
واحتسى مما هو فيه من عزاء طوال
التاريخ» (٢٢).

٩ ناقد من المغرب

اليقين» على البحر الميت، بخره الحي
الذي قتله وجرعوه السم؛
(كل ما اطلب الآن قبراً على تلة
في اعالي كروم النصاري اموت
تحت دالية مزمنة
اقابل بحسري الذي مسات في مسالف
الأمزجة
عندما وصل السم فيه الوريد) (٣٠).
او في حفرة بجفرتة وسط أهله
وخلائه والخلالية، الطيبين اليقين
الأي تجرعوا الصاب على المفادرة
والرحيل:
- يا جفرتي
فلتكن حفرتي قريبهم
قرب ذكافة
او صنوبرية
عند صفصافة الكرم) (٣١).
وعندما يصيب الوطن ملة القلب
والدم، والقد محفوظاً في حماد الحلم،
ومنقوعاً في ماء الاستعارة من حيث
هي، على التوالي، احالة على واقع
فيزيائي، واحالة على مضيال نابع من

وكتابات كهنة اوغاريت وسومر وبابل
واثينا، بيني المناصرة واقعه النصي
وفلسفيته بوصفها استعارة واقفاً
جمالياً يتقدم من يد الشاعر، فإذا هو
«جفراً وإذا هي» «الخليل» والكتمانيون،
والهندي، الاخضر امام دالية الارجوان،
وإذا هو النساء المتعددات الجميلات
البيضات، والبحر الميت الذي يتميز من
الغيظ ويطلق من الفهر، وإذا هي تلك
الفلسطينية الاخرى، اجمل الامهات
التي تملأ بالزغاريد والانف العالي
والجين الوضي اعراس الشهداء، او
ببنلوب المناصرة التي تطرز الصبر
نجوماً على مرابيل، الايام في انتظار
عوليس الا في محالة، حتى وإن عاد
محمولاً على آلة حديد او نضج هاتف
بالانتصار، فالتمت في الحالة
الفلسطينية حياء، ولعل ما يفيقه الشاعر
إذا عزت اعادة الوطن الى الوطن كما
كان، ان يشرى في تراب ارضه ليتكن
الاعالي حيث الصنوبر والذرافة، ليتكن
من الاطلالة من جبلة الطفولي «جبل

المصادر

- ١- الدورية: هي في الاساطير اليونانية واحدة من ثلاث مخلوقات تمثل كل واحدة منها طير، ونصفها الآخر انثى، كن بغيون البهارة للدمار على الشطان الصغيرة بناتهن الساحر. (ورد ذكرهن في الأوديسة).
- ٢- من ترجمتها: Jacques Lacarrière - Manguin Littérature / Homère, No 427 - Janvier 2004 - p36.
- ٣- محمود درويش، المخطف الحقيقي - دراسات وشهادات - دار الشروق - عمان / الأردن - الطبعة الأولى ١٩٩٩، ص ٢٤٥.
- ٤- ديوان المتنبي - شرح أبي البقاء الكفري - الجزء الرابع - دار الفكر، ص ٢٢٥.
- ٥- فخرى صالح - مجلة فصول / ج ١ - مجلد ١٥ - ١٩٩٦ - ٢٤٢.
- ٦- سدي يوسف - الأعمال الشعرية - المجلد الثالث - منشورات لدى - سوريا - الطبعة ١٩٩٥، ص ٣٠.
- ٧- شاعرية التاريخ والأمكنة - حوارات مع الشاعر عز الدين القفاصنة - مرجع سابق، ص ٢٠.
- ٨- مريد البرغوثي - الكرومل - عدد خاص - ربيع صيف ١٩٩٨ - ص ٣٠١.
- ٩- الويتس - نقلاً عن صلاح فضيل، شهادات النص - عين للدراسات والبحوث - القاهرة - الطبعة الثانية - ١٩٩٥ - ص ٢٧.
- ١٠- محمود درويش - من حوار مع حسن نجعي - جريدة القدس العربي - السنة ١٥ - العدد ٤٥٨٠ - ٢٠٠٤ - ص ١٠.
- ١١- عز الدين المناصرة - جفراً لا تؤاخذنا - ص ٣٨.
- ١٢- من نداء الباعة المتجولين، على الخليلي - مجلة التراث الشعبي وزنة الثقافة والفنون - بباد - العدد الثالث - السنة الثامنة ١٩٧٨ - ص ٢٤٤.
- ١٣- عز الدين المناصرة - نفسه - ص ٢٨.
- ١٤- انظر ابراهيم السامرائي - لغة بين جيلين - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ٢٥ - ١٩٨٠ - وانظر كذلك: خليل ابراهيم

- العطية - التركيب اللغوي لشعر السياب - دار المراف - سوسة - تونس ٢٥ - ١٩٩٩.
- ١٥- عز الدين المناصرة - يتوهج كتمان - ص ٥٦٢.
- ١٦- عز الدين المناصرة - يتوهج كتمان - ص ٥٥٥.
- ١٧- حوزية - مطر جامش - ص ٥٦٧.
- ١٨- حوزية - يتوهج كتمان - ص ٥٦١.
- ١٩- الكرومل - عدد خاص ٥٦/٥٥ - ربيع - صيف ١٩٩٨، ص ٢٢٢.
- ٢٠- عباس بيضون - المخطف الحقيقي - دراسات مع محمود درويش - دار الشروق ط ١ - ١٩٩٩، ص ٢٤١ - عمان - الأردن.
- ٢١- محمد جمال باروت - زينة المتنبي - ص ٦٩.
- ٢٢- لا لقي بطائر الزوقاق - ما للقصيد لا تطاوعني - ص ٤٦.
- ٢٣- بالأخضر كفتاد - مصفاك الندير - ص ٣١٢.
- ٢٤- من مقال لشوقي بزيع - امز القيس الكنعاني - قرابات في شعر عز الدين القفاصنة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - الطبعة ١ - ١٩٩٩، ص ٢٩٤.
- ٢٥- رعويا كنعانية - الإرجوانية - ص ٦٢٢ - ٦٦١.
- ٢٦- جفراً - كيف رفضت أم علي - ن ٤ - روضة الحرقفة، ص ٤٠١.
- ٢٧- رعويا - تشكيلات رعية - ص ٦٩٩ - ٧٠٠.
- ٢٨- الدكتور يوسف عيد - الشعر الادباني وسدى الكليات - دار الفكر العربي - بيروت ط ١ - ٢٠٠٢، ص ٤٥.
- ٢٩- بالأخضر كفتاد - ان يهمني احد، ص ٢٥٩.
- ٣٠- رعويا كنعانية - وسواس ابيض، ص ٧١.
- ٣١- لا لقي بطائر الزوقاق - ليلة الافتتاح، ص ٤٦.
- ٣٢- مجاهد - عيد التهم مجاهد، مجلة المعرفة السورية، عدد معتدل، العدد ١٩٢ - ١٩٤، آذار - نيسان ١٩٧٨، ص ٢٣٩.

لبعض أعمالها الأدبية الكثيرة المتميزة التي قد لا يعرف منها القراء في المغرب العربي، خصوصاً، إلا شيئاً قليلاً لاستمرار انقطاع التواصل الثقافي والأدبي بين المشرق والمغرب... وذلك على الرغم من أنَّ ليلي الشمان مبروفة حتى خارج العالم العربي... إني كنت أريد اليوم أن أقرأ ثلاثة من أعمالها التي زادت على اثني عشر عملاً مما لدي في مكتبي أنا على الأقل. وقد تكثرت الأدبية الكبيرة فأهدتني كافة أعمالها المسرحية (القصصية والروائية) الجميلة... مثل مجموعة "الرحيل" التي كتبت لي إهدافاً على أول صفحة كاتبة: "الصديق المرزوق الدكتور عبد الملك مرتاض... ما زلت في دروب الرحيل... في دروب الكلمة... والطريق شالك وشائق... وشاق... لكني بجدّ أوصل...". وكانت لغة الإهداء بالقياس إلى أي كتاب تتلادم مع موضوعه مثل عبارتها التي كتبت إهداء على الصفحة الأولى لمجموعة "فتحية تغترار مونها: كن اختار الموت، لأنني أحب الحياة" ومن أعمالها الأخرى: المرأة والقطعة: "وسمية تخرج من البحر"، وفي الليل تأتي العيون: "ويصعد كل ليلة"، والصواجز السوداء: "وصالة حب مجنونة"...

والحق أنَّ من المعبر على المرء أن يقدم كل أعمال كاتبة كبيرة، دقيقة، دقيقة، في مقالة، أو دراسة، واحدة؛ ولذلك قد يكون من التبرير أن تقتصر في هذا التقديم على مجموعة "الرحيل" التي اشتملت على ثلاث عشرة قصّة قصيرة منها: "الهمسة المملونة"، "ومن ملف امرأة"، وآخر الليل، والرحيل، والأفقي، والجنيّة، والظلمة. بل سنضطر اليوم أيضاً على الإختصار، من مجموعة قصص "الرحيل"، بقصّة واحدة، هي تلك التي سنغزّرها بهذا القاصّة

ليلة الشمان...

القائمة الكويّية المتميزة

عبد الملك مرتاض*

سبب لي أن كتبت من طائفة من الأدباء الكويّيين المعاصرين في عدة مناسبات، ونشرت ما كتبت في أكثر من دورية وجريدة عربية؛ فالتفت كتبت عن الشاعر أحمد السقاف، كما كتبت عن الشاعرة الكويّية ليلي شعيب التي كانت أهدتني ديوانها الشعريّ الجميل "عناكب ترثي جرحاً"، وأحسني نشرت عنها شيئاً في جريدة "الرياض" السعودية، منذ قريب من عشر سنوات. كما كتبت كتاباً كاملاً عن الشاعرة الكبيرة الدكتورة سعاد الصباح (نشرها الكويت ٢٠٠٠) بعنوان، "النص، والنص القائب في شعر سعاد الصباح". فإنا من هذا المنطلق نست قريباً على الأدب الكويّ، وليس الأدب الكويّ قريباً عنى...

يقال، وخصوصاً في الكويت من حيث يصدر أرقى المجالات العربية مثل "العربي" و"الكويت" و"عالم الفكر" و"البهاج"... ولكني لا أريد أن أكتب عنها من أجل تعريف الممرّك؛ وإنما أريد أن أقرأ قراءة تقديميّة

غير أنّي أوّل اليوم أن أقدم أدبيّة كويّية معاصرة كبيرة، قاصّة وروائيّة وكاتبة مقالة من الطراز المرموق، لم يسبق لي أن كتبت عنها حرفاً واحداً، وهي ليلي الشمان. إن هذه الأدبية الكويّية جازت مسيرتها حدود العالم العربيّ إلى أوروبا حيث ترجمت لها طائفة من أعمالها إلى عدة لغات أوروبية مثل اللغة الإنجليزية، والروسية، والألمانية، والبولندية، واليوغوسلافية/السيريو/كرواتية، واليوغوسلافية/الألبانية، والهولندية، والجيورجية... كما كتبت عنها بعض الدراسات التحليلية ونشرت في كتب مستقلة بدمشق والكويت وعواصم عربية أخرى...

وبإلى الشمان، الأدبية الكويّية، هي في حقيقة الأمر، في غنى عن التقديم، كما

وسمية

المحاكمة



للي الشمان



مجموعتها وهي: "الههمة الملعونة"، وقد صدرت مجموعة "الرجل" من دار "المدى" بدمشق، وقد صدرت طبعتهما الثالثة في سنة ألفين ميلادية. وهي المجموعة التي تقع في مائة وتسع وأربعين صفحة من القطع المتوسط.

وهل أن نعرض لتحليل إحدى قصص هذه المجموعة، نود أن نلاحظ أن ليلي الثمان باعتبارها امرأة وأماً وربة بيت، بالإضافة إلى أنها كاتبة، هي هيئة إلتقان الكتابة من العلاقات الزوجية بوجه عام، وفهم سلوك المرأة مع نفسها من وجهة، وسلوكها إزاء الرجل من وجهة أخرى. فقد لاحظنا ذلك ونحن نقرأ لها طلائع من القصص منها: "الههمة الملعونة"، و"الرجل"...

وتتناول قصة "الههمة الملعونة" التي نعرض لها اليوم بشيء من التحليل، وهي القصة الأولى في المجموعة- حكاية رجل موظف يبدو أن السن قد تقدمت به على نحو ما، وأن هارق السن بينه وبين زوجته ليس قليلاً. ونذكر ذلك مما بين السطور دون أن يصحح النص السردى بذلك تصريحاً. ولا كيف يغار الزوج أشد الغيرة، وتتوش الوسواس قلبه حين تهشم في أدنه شخصية خبيثة أن أمراته تخونه مع رجل آخر على الرغم مما كان بينهما من ولد، وما يطعيب بينهما من عشرة كريمة؛ وعلى الرغم أيضاً من تظاهرها بالانتماء لك الشديد في ترتيب بيتها، وكفى ملابس يلبها، وفصل جدران غرف بينها حتى من وتيم الذباب!

أراك أنت هذا الرجل لو كان في ريمان الضباب، وقوة الفتوة، لما كان شاك كل ذلك الشاك الذي بدا ينهشه نهشاً، ويلسعه اسعاً، بل ما كانت تلك المرأة الخبيثة أقدمت على مزعمها بأن أمراته تخونه؛

لأن ذلك يفتدي مستقيماً... من أجل كل ذلك يحسن القارئ أن شخصيته الزوج، في قصة "الههمة الملعونة"، تستلم للهاجس والوسواس، وتعتمد إلى التساؤل وإثارة كل الشكوك الممكة التي مسمى أن تكون قد حملت أمراته التي كانت تبدو وفتية على خيانتها ببرودة الدم، ويؤق العشرة، ويضرق الحُرمة... لأنها تترك هارق السن بينها وبين شخصيته الحليّة. فهذه القصة تصور مشكلة يومية من الحياة توجد في كل المدن العصرية، انطلاقاً من مستوى معين من الطبقة... فالرجل يقضي طوال يومه في مكتبه ولا يعود إلى البيت إلا في آخر النهار. ولله مود إليه مجهوداً مكثواً. فهذه الحالة يترعرع لها كل موظف متوسط أو كبير في العالم، فإذا كان كهلًا وكانت أمراته فتاة في ريمان الشباب، وهو ما يحدث كثيراً في مجتمعات العالم العربي من مشرقه إلى مغربه، فإن غناه الزوج يفتدي ضناتين اثنتين لا غناء واحداً؛ فيضاف غناه الوسواس والشك، إلى غناه العمل المرهق في المكتب؛ فينتفض عيش الزوج، وربما غنى الزوجية كله أهنساً. وكثيراً ما يُفرض هذا الوضع الناشئ في العلاقات وقلوب الأستنان بين الأزواج إلى تولد الوسواس، واحتدام الشكوك، فيستحيل بيت الزوجية إلى جحيم لا يطاق.

وإذا كان لمن "الههمة الملعونة" لا يصح بفساد العلاقة الزوجية بين الحليين في لقائات كل مساء؛ فهما ليعول النمن على أن يكمل القارئ ما لم يرد في نسج النمن. فالكاتبة الإبداعية أيضاً وتكتيف، لا شرح للمواقف وتقصيص للأحداث، فما بين السطور من الأحداث والمواقف والقيم، قد يكون أكثر وأهم مما يوجد في النص الأدبي السطور.

وقد كانت نهاية القصة أوغل في الوسوسة وتكديك الشك، وإثارة التساؤل؛ فهل كانت هذه الزوجة فعلاً تخون زوجها، وهي التي بدأت في الشهور الأخيرة، فيما لاحظ الزوج، تتعلل بالحي، وترتدي أجمل ملابسها، وأخضر فساتينها؟ كما لم تعد تمنع بسلعها ولا بتقطيع فراش غرفة نومهما، ولا بالصبي؛ كما البت أن تأتي ذلك من قبل فتفتاني فيه.

وإذا كان الزوج الممتن بهذا الوضع كان لا يزال يتساءل منذ أن همست في أدنه الشخصية الملعونة ما أهنه أن زوجة تخونه؛ كيف كانت هذه الزوجة تجسد من الوقت ما يسعم بأن تفكر في مثل هذا الأمر؟ فقد كانت الساعات الأربع والعشرون كلها من اليوم لا تكفيها للنبوض بشؤون بيتها والسهر عليه... إنها لم تكن تكلم لحظة فراغ واحدة... فمتى تخون؟ (الرجل، ص ٩). فمتى كانت، إذن، تقتنع وقتها ذلك المزدحم لحظات للهبانة والإثارة أكسات تأتي ذلك حين كان الزوج ربما أخفته سنة من النوم أثناء القبول؟ أم في الليل حين تهرب من الفراش متذمرة بيهك الطفل في الغرفة المجاورة؟ (م.س.). أم كان ذلك يقع لها في الفجر حين تصحو متملة بإعداد الفطور، وتجهيز اللعوم...؟ (م.س.).

لقد كوى الشك قلب شخصيته الزوج فبات يهابط تلك اللحظة الملعونة التي همست له فيها شخصيته شريرة ما همست؛ أيها الههمة الملعونة! لقد أيقظت جملة مصائبك كم كنت غيباً...! (م.س، ص ١٠).

وإذا كان النص أشار إلى جملة من الأمكة التي ربما كانت الخليفة تمت فيها، فإنه لدى نهاية القصة يربط الخليفة، فعلاً، بفرقة الطفل المجاورة؟ كم يمد يميني أن ابعت عن وقت زوجتي الذي تصرفه من بين الزحام، وحين رأيت اليوم شبحاً يتحرك في غرفة الطفل المجاورة تسامت؛ ماذا تفعل زوجتي بكل الوقت الذي تملكه؟... حسدتها؟ (م.س، ص ١١).

يؤني أن نتحدث عن اللنة المستعملة في السرد بمستوربها اللاتين؛ المعجمي والفني معاً، فأما في مستواها المعجمي فإنه تبدو سليمة إلى حد كبير ما عدا استعمال بعض الألفاظ في غير ما استعملت له في أصل الوضع مثل استعمال "البصاق" للقاذورات



الداخلي): يستطيع التوصل إلى أعماق أعمال النفس البشرية فيعبرها بمسك، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هي، لا كما يجب أن تكون. ولذلك تتركه القاصة الشخصية المركزة في التي تحكي عن نفسها؛ كما يفعل ذلك في بعض النماذج الأتية من قولها: (جاني: يهيم في أدني: زوجتي: تعونتي: شرابين: وجهي: عاصفة هوجاء في صدري: لكنني: تريثت... تظلفت في المكتب: وحدي: أراجع الأمر: أتأمل: تثبت لي: داخل أدني: أخذت عنياني: صارت تمزّ لي لسانيها...): ولو جئنا ننفك هذا النص إلى ما ورد فيه من استعمالات ضمير المتكلم لأثبتنا أن القصة تقوم عليه في تقديم الأحداث؛ وذلك لاعتقادات أن استعمال هذا الضمير في السرد يكون أقدر على التوصل إلى أغوار النفس، والكشف عن نقاط القوة والضعف فيها؛ ذلك بأن "أنا" قد يكون معادلاً من بعض الوجوه، تعرية النفس، وكشف النوايا والطوايا أمام القارئ... على حين أن ضمير الغائب، وقد اضطرت القاصة إلى استعماله في مواضع مثل قسستها، ألية على كإن حال، لا يملك سلطان التحكم في مجال النص، ويَقْبِطُ الروح...

والحق أن القاصة الكوييتية، ليلي العثمان، تقعن حين تقعن، وكأنها تتحدث حديثاً عادياً لشدة تحكمها في خيوط السردية. ولو جئنا نقرا هذا النص في مستوياته المختلفة، كل مستوى على حدة، لخشينا أن يُفضي بنا ذلك إلى تفصيل لمسرح مثل إمكان توقفا لدى بناء الحدث، ورسم ملامح الشخصيات، والتعامل مع الزمان، المكان، (وخصوصاً ما يتمتعن لشخصية الزوجة التي كانت شديدة الحرص في مرحلة من القصة على تظليله، والعباءة به ليكون تظليفاً أنيقاً...): ومثل هذه التحليلات تطرح بنا عن قصداً من حجم هذه العنصرية التي أردنا لها أن لا تجاوز الطور الذي رسمناه لها سلفاً.

وأما عن بقية القصص التي كتبها الأدبية الكوييتية ليلي العثمان فحدث ولا حرج، ونعتقد أن هذه الأدبية لم تزل أعمالها حقها من الدراسة والتحليل من النقاد حيث إننا نعتقد أن الأميرة سماد الصباح إذا كانت أشهر شاعرات الكوفة على الألف، لا تكتن أشعر الشاعرات العربيات المعاصرات؛ فإن ليلي العثمان أحسن القاصات الكوييتيات على الأقل: إن لم تكن إحدى الملع القاصات العربيات المعاصرات.

هذا؛ ولكننا أردت من وراء ذلك أن تبليغ غاية ترضيها...

والثانية، إن النص بين في جملة واحدة يخصصها لفظ واحد هو "ارتعشت"، فقلد اضطربت شخصية الزوج اضطراباً شديداً، إلى درجة الشتمية والارتعاش، فهذا أصاب الزوج على حين غرة من أمره، وهو في مكتبه يهيم في عمله الهومي؟ أربكون الخبر صحيحاً، حقاً؛ وإنها، إذن، للكارثة؟ أم يكون كدياً وإنها، إذن، للمؤامرة على حياته الزوجية؟ فعبارة "ارتعشت" تختصر علماً في واحد، وشوئناً في شأن، وزمناً طويلاً في لحظة... بل إنها تحوّل سعادة سنوات طويلة، مغموسة، إلى همٍ طويل، وشقاء مقهم.

والثالثة، إن وقع الخبر كان على شخصية الزوج كالصاعقة المحرقة، ولذلك لم ينته أثره لدى ارتعاشها واضطرابها فحسب؛ ولكنه أفضى إلى تصلب شرابيين الوجهه، فتمسّر وجههم، كما أنه أفضى إلى سترابان عاصفة هوجاء في صدرها: فتعورت حالها، واضطربت سيرتها، فلم تدر ما تصنع...؟ والأخرى، وعلى الرغم من هذه الصدمة العنيفة التي ساورت الشخصية المركزة في القصة بقية فعل الخير المشووم، إلا أنها، مع ذلك، حاولت التمسك بهدوء النفس، وبرودة الأعصاب؛ وذلك ابتداءً التفكير والملاحظة، فاما التفكير فمن أجل التساؤل المصغر: ما الذي كان يجب أن يحمل تلك المرأة الفتاة على أن تخونه وهو حاضر معها ليلاً ونهاراً، ولا يتقصصها منه شيء، ولا تحتاج في بيتها إلى شيء؟ وأما على مستوى التمسك بالهدوء فمن أجل ملاحظة شأن هذه المرأة، ومراجعة مواقفها الحميمة معه، وكثرة تهريبها منه كلما دغما إلى الاقتراب منه، حيث كانت لا تزال تظهر له أنها كانت تحرس على القيام على شؤون الطفل، وتدير البيت، من حيث أمست تهمل العناية به فأسمى الزوج المسكين في الدرجة الأخيرة من الاهتمام...

ويلاحظ أن القاصة كانت تصطنع التقنيات الحديثة في السرد بحيث كانت تتوزع في استعمال الضمائر فكانت تراوح بين ضمير المتكلم، وضمير المخاطبة، وضمير الغائب، فكانت تتوزع في ذلك بحسب ما كانت تقتضيه مواقف السرد وجمالياته. غير أنها ركزت كثيراً على ضمير المتكلم، بما هو ضمير للسرد المتجانس (السرد القائم على استعمال ما نطلق عليه نحن "أناجاة" المونولوج



التي يُقتصها الذباب بدل ما استعملت له العرب منذ القديم، وهو "الكوييت"، وقد ورد في شعر الفرزدق، وتحدث عنه الجاحظ، في كتاب الحيوان؛ هائماً البساق للإنسان، وليس لنهره.

غير أن الذي يهينها، هنا والأنا، إنما هو المستوى الآخر من اللغة، وهو اللغة الفنية التي استعملتها القاصة في كتابتها وقد كانت شغافة كالنور، ورفيقة كالنسيم، ومحوية كالإستسامة، كما أنها مكثفة من حيث معانيها، ورشيقة من حيث مسارها السردية؛ كما قد يبدو ذلك من أول فقرة في هذا النص القصصي:

جاني: دات يوم من يهيم في أدني: زوجتي: تعونتي، ارتعشت، وتصلبت شرابيين: وجهي، واندمست عاصفة هوجاء في صدري، لكنني تريثت بعد انتهاء عملي ذلك اليوم... (من ص. ٧).

فهذا الزمن القصير بين لنا كيف أن لغة السرد كانت من الرشاقة والحيوية بمكان، فالوصف هنا غالب، وإلا لكان عرقاً ممدار السرد السريع، ولذلك نسد هذا الزمن بطوي في ثيابة حبيبة من حيث الزمان، ووضعاً مميّناً من حيث المكان، وحالة من حيث العلاقة بين شخصيتين اثنتين هما الزوج وامرأته، أو شخصية المرأة وشخصية زوجها، إلا أننا لا دقة في التعبير.

فالأولى، إن هناك من جساء إلى الشخصية، في يوم ما، في زمن ما، ألقني إليها بنها خطير يوشك أن يهدم بيت الزوجية رأساً على عقب، وسطعاً إلى أرض، وهو إعلان خيانة الزوجة لزوجها. ونلاحظ أن النص السردية يصطنع هنا الإبهام فيحيطه بالشخصية الشريرة التي تلقى بالخبر السئ إلى شخصية الزوج الخدوم، فكمثل الأشرار الذي يؤفكون بين المرء وزوجه، وذلك أجمل لهذه الشخصية الشريرة التي لا تعرف من أمرها شيئاً؛ وهل هي قريبة أو صديقة، أو هي لا ذلك ولا

الرواية الكوييتية المعاصرة



نوره اخلاقيه

♦ غازي النبية ♦

ما الذي يحتاجه العالم في هذا الوقت؟

بعد سلسلة الاستعمارات التي انتهت في القرن العشرين، وما سبق هذا القرن وخلالها من فتوحات فكرية في علوم الاجتماع والأخلاق والفلسفة وتطبيقاتها، لم يتحرر الإنسان المعاصر من رغبته الجامحة في الهيمنة والسيطرة على الآخرين من بني جنسه، فطوع كل ما يستطيعه في هذا المضمار لخدمة مآربه، وإن اختفت في هذا المقام ملامح الهيمنة الجاثرة وتدابيرها عنده.

ورغم انبعاث دعوات حارة من قبل بعض دعاة الحقوق والأخلاق والسلم في العالم، إلا أنها بقيت تتمطى في صناديق التشريع والصياغات القانونية دون أن تحظى بتطبيقات واسعة على المستوى العالمي، وما نشاهده في عالمنا من محاولات جادة لترسيخ مفاهيم حقوقية إنسانية متقدمة لا يسمى إلى ما هو أبعد من ذلك، فيما تتبدى حالة العالم رغم كمية الأوراق الهائلة المحشوة بتفاصيل مواثيق حقوق الإنسان والتشريعات التي تدعو إلى رفع سوية التعامل معه، مزربة، محشوة بالحروب والتوترات والتزاعات المدمرة للإنسانية والبيئة.

إن افتتاح القرن الحادي والعشرين كان منهلاً في رطانة فهم الإنسان للحياة وللعدالة والحق، ومن ثم كرت المسبحة الدولية في جر قدم البشرية إلى وقائع تضع كل ما حاول العالم أن يتخلص منه عبر مواثيقه وتسريعاته الإنسانية في سلة الحروب والخراب.

وإذا ما تخيلنا أن حربين مدمرتين كانتا فاتحة القرن، وما زالتا مستمرتين إلى يومنا هذا، فإن ما دعت إليه الإنسانية ذات لحظة مشرقة، كان مجرد طحن للهباء، ولم تمد هناك ثقة بما وضع من هذه التشريعات، حتى في أقصى ما تحاول فرضه المنظمات الإنسانية والبيئية والثقافية على بعض الدول، وما يسمى إليه بعض كبار المفكرين والمثقفين من محاولات لتشكيل جبهة واسعة تحقق لهذه التشريعات، وما يستحدث منها، الخسوف في عالمنا.

إن العالم يحتاج فعلاً إلى ثورة أخلاقية شير مسبوقه، تنظم إيقاعه الإنساني وتحرره من جوقلة الطامحين بتحويله إلى مجرد شركة كبيرة تلتهم كل ما هو أدنى منها، وتدحض منظومة القيم المتفشية في المجتمعات والحكومات، وتحاول تأهيل الإنسانية لأن تكون أكثر تقبلاً لوجودها ومعناها، وأن لا تبسو التشريعات والنصوص الحقوقية التي تتعلق بالإنسان مجردة من فحواها وخارجة على ما نصت عليه.

وهذه المهمة التي تبدو كبيرة بل تحتاج إلى تجمع إنساني كبير، لا يمكن أن يتبناها سوى الأسوياء الذي يعملون في نطاقات اجتماعية وإنسانية واضحة، مثل الأدباء والكتاب والشعراء والفنانين والعلماء، أي جمهور المثقفين المتخصصين وليس السياسيين، لأن عملاً من هذا النوع يتلف باتجاه صياغة أخلاق البشرية لا يمكن أن ينتجزه السياسي، الذي يلعب بمسبداً عن هذه المنطقة المحرجة له في متعلق عمله وسلوكه المزدوي.

نعم.. إن العالم يحتاج إلى صوة المثقفين، ولكن هذه المرة في اتجاه واضح ومسار يعمق طريقة قيامتهم بالجداد تحسين العالم وترقيته.

ghazi65_1@hotmail.com

ويبدو أن رياح هذه الملتقيات هبت على تونس فانعقدت ندوة علمية دولية متميزة على هامش معرض الكتاب الدولي انشغلت بسؤال الرواية والتاريخ شارك فيها عدد من أهم النقاد والباحثين والمبدعين التونسيين إلى جانب عدد من الضيوف العرب، تمثل لهم بالروائي والباحث الجزائري أمين الزاوي والروائي الفلسطيني المقسم بسورية حسن حميد والروائي والنقاد د. صلاح الدين بوجاه والنقاد د. فوزي الزمرلي والنقاد د. محمد القاضي والنقاد د. محمود طرشونة والروائي عبد الواحد براهيم والروائي حنين بن عمرو....

وقد حضرت عثمان، من خلال ممثلها، لتتابع فعاليات الندوة التي افتتحها الدكتور فوزي الزمرلي، باعتباره رئيساً للجلسة الأولى، بكلمة وضع من خلالها المسألة في إطارها ويّزن أهداف السؤال من الرواية في تماسها مع التاريخ في حالة الرواية التاريخية أو الرواية التي توظف التاريخ داخل نسجها السري.

الناقد أ. د. محمد القاضي

انطلقت أشغال الندوة بمحاضرة متميزة للدكتور محمد القاضي حول رواية "بالرة" للروائي التونسي الشهير البشير خريّف بعنوان "في انشائية الرواية التاريخية". والحق أن د. محمد القاضي صاحب أطروحة "الخبر في الأدب العربي كان من النقاد الأوائل الذين اهتموا بالرواية والتاريخ فكتب حولها دراسات كثيرة بعضها انشغل بالرواية التونسية وبعضها انشغل بالرواية العربية، كما أشرف على عدد البحوث الجامعية التي جعلت من الرواية والتاريخ مدارها، ويكيّف أن نذكر الفراء بدراسته المتميزة في مجلة فصول المصرية في عندها الرابع من مجلد ١٦ ربيع ١٩٩٧ والتي حملت نفس

الرواية والتاريخ

ندوة علمية في المعرض الدولي للكتاب بتونس

كمال الرياحي*

موضوعة الرواية والتاريخ تمتد حولها الملتقيات والندوات هنا وهناك، فبعد مؤتمر الرواية

العربية بالقاهرة الذي جعل منها

سؤاله المحوري والرئيسي جاء مهرجان الدوحة الثقافي الذي خص موضوع الرواية والتاريخ بندوة علمية شارك فيها عدد كبير من الأدباء والنقاد العرب والأجانب لذكر منهم على سبيل التمثيل د. محمد القاضي من تونس ود. أسيني الأعرج من الجزائر وصيد الخالق الركابي من العراق وسعيد يقطين من المغرب وصلاح فضل من مصر وفصيل دراج من فلسطين وصيد الله إبراهيم من العراق وجيمس رستن من أمريكا وقد دارت المداخلات حول أشكال التعامل مع التاريخ في الرواية العربية والأجنبية.



د. محمد القاضي



القاضي بالمفارقة التاريخية الضرورية فقد اهتم فيه الناقد بالعلاقات بين زمن التلطف وزمن المفسوط وأبرز أن الرواية تقوم على " عقد الظاهرة بالماضي ومقابلتها مع الحاضر" فأما السبيل الأولى أي عقد الظاهرة بالماضي فهو الروائي من خلاله إبراز فعل الرواية ومن ورائه فعل الكتابة في إحياء ذلك الماضي الذي عفى ويضع حيا في الرواية .

أما السبيل الثانية التي تطلق من الحاضر لتزداد ملامح الماضي فتفتح الرواية بذلك المجال أمام المفاهيم والتقييم المستحدثة التي لم يكن لها وجود في الزمن التاريخي . ثم يبرز القاضي على ما ساء به حرب التسديد التي انطلقت من خلال ظاهرة "التعاليق الصني" معتبرا أن خريف عبد إلى "تحصيل النص التاريخي" معتمدا في ذلك على طرائق مختلفة أهمها " التسويع والتخيل والحذف والكولاج والاستبدال، فانتفى الناقذ إلى أن هذه الطرائق تدل دلالة صريحة على قدرة الرواية على تمثل الخطاب التاريخي وتوجيهه وتدجيجه . ويهتم الدكتور محمد القاضي مداخلته بالنظر في التاريخ والبناء الروائي في "بلارة" للبشير خريف فيرى أن "العلاقة التي تتحكم في الخبرين التاريخي والروائي ليست علاقة عمودية كما هي الحال في التماثل النصي، بل هي علاقة أفقية مائلا إلى الخطاب خطي ومن ثم فإنه يحول ما هو متشعب متعدد الأبعاد إلى مسار موحد ينصهر فيه التاريخي في ملب الروائي" ويعتبر الناقد أن الشخصيات مثلا تزاوج بين الوجود التاريخي والتخيل الروائي وكذلك الشأن بالتعقيب إلى الأحداث في الرواية التي تمزج الواقعي بالتخييل ويخلص الناقد إلى أن مهارة الروائي تتجلى في تحويله العنصر المجاني في التاريخ عنصرا وظيفيا في البناء الروائي " ويعتقد الناقد مداخلته بأن " التاريخ في الرواية مسوَّغ للعالم التخيلي يكسبه مناعة تعصمه من أن يصبح خيالا .

التي جعلها متنا ليحده وهي رواية بلارة للبشير خريف ووصفها بالرواية الاستثنائية والطريفة والتي ليس لها مثل في الأدب العربي الحديث كما لُعن الناقد جهود زميله الدكتور فوزي الزمرلي الذي كان له الفضل في إخراج نص "بلارة" إلى النور لأن البشير خريف مات قبل أن ينشره، ثم انطلق الناقد في تحليل موضوع مداخلته التي قسمها إلى أربعة عناصر هي " تواسع الروائي والتاريخي " و"المفارقة التاريخية الضرورية " و"حرب التدجين التاريخي" حلالا في الروائي و" التاريخ والبناء الروائي" .

لئن اختلفت زوايا النظر إلى علاقة الرواية بالتاريخ في هذه المداخلات فأتخذ كل ناقد سبيلا مخصصة فان جميع هذه المداخلات أكدت ذلك الصراع بين التاريخي والتخييلي في الروايات التي كان عليها مدار الدراسات المضمّنة فابرزت أن التواسع بين التاريخي والتخييلي هو ما يميّز الرواية التاريخية والروايات التي توظف التاريخ على وجه التعديد .

كما أثبت أن حضور التاريخ مثل كسبا للرواية إن على مستوى الأسلوب أو على مستوى الموضوعات، ففي القسم الموسوم بتواسع الروائي والتاريخي، بين الدكتور القاضي أن البشير خريف وإن أوهم القارئ بأنه " يمارس بروايته تاريخ روايات المؤرخين الرسميين" فإنه في الحقيقة يقدم تصوّره الخاص للرواية التاريخية التي تقوم على محاكاة التاريخ وإعادة صياغته وإنما هي " توليد للطراف من التقليد، إنه قول على قول وجمع بين النسخ والنوال" .

كما أبرز القاضي أن إثبات خريف لمصادره التاريخية في مواضع من روايته ينهض بوظيفة الإيهام بواقعية ما يروي "منأورة" للقارئ. ويقول الدكتور القاضي في هذا الصدد " وبما يخدم هذه الغاية ما يمكن أن نصلح عليه بأوتاد التاريخ التي تأتي في مواضع مفصلية من الرواية لتثبت اندراجها في سلك الأعوام واتصالها بالحوادث التاريخية الكبرى" .

أما القسم الثاني الذي وسمه

عنوان هذه الملتقيات التي تعقد هنا وهناك: الرواية والتاريخ وقد خصصها لرواية الزيني بركات لجمال الغيطاني وثلاثية غرناطة للروائي رضى عاشور. انطلق الناقد في مداخلته الجديدة حول رواية البشير خريف من ضرورة تحديد مفهومي الرواية والتاريخ لتحسّن الصلة التي تربط بينهما وانتهى بعد تغليب للمصطلحين على أوجه عديدة إلى القول أن "التاريخ يشترك مع الرواية التاريخية في كون كل منهما خطابا، وهذا الخطاب في الحالتين مرتبط بالماضي يعن فيه المؤرخ أنه مجرد ناقل موضوعي لما وقع، ويعن فيه الروائي أنه راو لأحداث جرت وإن أهملها المؤرخون. ثم بين الدكتور القاضي أن هذا الوضع يثير "قضيتين أساسيتين : أولاها أجاسمية تتصل بالعلاقة بين الوظيفتين المرجعية والتفسيرية في الخطابين التاريخي والروائي، فالمؤرخ وإن خيل يظل متحركا في مجال المرجع، أما الروائي فإنه وإن رجع إلى الواقع ماضيا أو حاضرا يظل خطابه مندرجا في حقل التخييل، فالتاريخ يقدم على أنه انكسار وصياغة نظمية لأحداث واقعة، أما الرواية فتقدم على أنها إبداع وإنشاء لعالم محتمل، حتى إن الروائيين إذا خضوا أن يرى القراء تماثلا بين النص والواقع أشاروا إلى أن أي شبهة بين الوقائع المروية والواقع محض صدفة، غير أنهم في حالة الرواية التاريخية يلحون على أن الأمر مقصود، وأن أحداث الرواية تطابق الواقع الذي لم يكن الخطاب التاريخي وفيا له .

أما القضية الثانية التي يثيرها ذلك الوضع فيصدها الناقد محمد القاضي في الثانية الخطاب؛ فهناك تناقض بين الخطاب التاريخي والخطاب الروائي و" ليس من شك في أن الرواية التاريخية تنطلق من الخطاب التاريخي، ولكنها لا تستسغه بل تجري عليه ضروريا من التعويل حتى تخرج منه خطابا جديدا له مبررات خاصة ورسالة تختلف اختلافا جذريا عن الرسالة التي جاء التاريخ مضطلعا بها " بعد ذلك قدّم الناقد لمحة عن الرواية

الإداعة التوثيقية مسلسلة في المستندات فبين أن المثلث كان يعتقد في الأحداث الروائية كما لو كانت حدثت بالفعل؛ لقد كان المثلثون على يقين من أن ما تعلقه الرواية على اعتباره حقائق تاريخية لا يعدو عين الصدق، كما كانوا على يقين من أن ما تقدمه الرواية من أحداث روائية لا يعدو عين الصدق، حتي لكان البشير خريف قد شهد حقا تلك الأحداث بجميع تفاصيلها وحقائقها

ثم انعطفت الناقدة على الأمارات الدالة على روائية الرواية وانخرطها في السرد التخيلي ليصل إلى ملاحظة مفادها أن الرواية "توهم باستضافة التاريخ قصد تحويله داخل مقترها إلى شيء آخر... إلى رواية، مثل تحويل برق الليل في مقتر السيد حامد بن النخلي الممان الخمسة إلى ذهب بفضل حجر الفلاسفة"

وذكر الناقد صلاح الدين بوجاه في موضع آخر من مداخلته أن الرواية "أي رواية، ذات بئتين، كبرى وصغرى، وبينما تهمز الرؤية الكبرى غير المبسقة اعتبار السرد في خدمة التاريخ، تبس السرد في خدمة التاريخ، بأحداثها الصغرى، وزمانها، وأماكنها قد اختلفت إضلافا تاما وفاسطما من التاريخ لتزج بالرواية ضمن زمن آخر هو زمن الإبداع التخيلي.

وبينما يمثل التاريخ زمن الحقيقة، حقيقته التي تلمن عنها تكون الرواية للزمن التخيلي، وهو زمن مفابر مغلفة بالتاريخي، ولزمن المطلق الذي يشهد مدح مثل مجال الكفيلاني."

وختم الناقد صلاح الدين بوجاه مداخلته بشهادة قصيرة ردت بها على اكتاف الروائي صلاح الدين بوجاه حين قال: "ننوي أن إضافة شهادة سريعة يمكن أن تدعم مسرقتنا ب'النص'، فضلا عن أن القرن العشرين بكامله قد كان قرن العودة إلى ابتداء 'النص'؛ فبعد دروس فريديان دي سومير، وبعد تأكيد اعتباراتية السلامة، آمن الجميع بأن النص بأن الرواية مجرد كلمات لا وجود لها. فكلمة كلب لا تنبع مثلما أن أحداث التاريخ مجرد علامات دالة على

من أسرار التسميات والتخصيصات شيء هم يكتبون وكفى

وكما بدا من هذا المدخل فإن صلاح الدين بوجاه يروم تقليل السؤال على وجوه عديدة خاصة أنه يحمل كل تلك الوجوه التي ذكرها فهو الأستاذ وهو الناقد وهو الروائي المبدع الذي يحاور التاريخ في مجمل أعماله. وهذا ما يكشف عنه بعد ذلك حين يقول: "لذا فإننا نرى أن استفهاماتنا عن 'المخالطة بين الرواية والتاريخ' تندرج ضمن وجودنا في مكانين متباينين، أو قل مستنافسين، مكان الكتابة الإبداعية من ناحية،

ومكان المساهمة النقدية والتدريس في الجامعة التوثيقية من ناحية ثانية"

ثم انطلق صلاح الدين بوجاه في تقصي العلاقة بين الرواية والتاريخ في رواية برق الليل للبشير خريف من خلال مساهمة عتبات النص الروائي (المقدمات) فانتقلت إلى أن "هذه العتبات جميعها تشي بالخوف من خيانة الرواية لتاريخ المحكم، وهي تعاضد الأحداث داخل النص، خاصة أن الراوي قد عمد إلى تبويب هتمدي جملة بيت التاريخ داخل الرواية منتجاً محدثاً تناوبا بين الحقيقة التاريخية والمسرود الخيالي"

وأضاف بعد ذلك قوله "ينبغي أن نقر بأننا إزاء حقيقتين خارج التاريخ، إتنا إزاء حقائق التاريخ التي تستند إلى كتيبه وإزاء حقيقة الرواية، أو قل حقيقة الخيال التي تستند إلى خطرات الكاتب وشخصات ذهنه. ورغم أن المؤرخ يرى الصواب في اقتراب الرواية من التاريخ بل في محاكاته محاكاة تامة كاملة... فإن الرواية تآبى إلا الانسجام مع مستنداتها الخاصة، وهي في الغالب الأعم مستندت غير تاريخية."

ألقت الناقد صلاح الدين بوجاه بعد ذلك إلى المثلث التوثيقية وذكر بطريقة تعبقه وتلقية للرواية عندما أذاعتها



الناقد والروائي د. صلاح الدين بوجاه

أما الدكتور صلاح الدين بوجاه صاحب أطروحة: "الاختلاف والاختلاف بين الرواية التوثيقية المكتوبة بالفرنسية والرواية التوثيقية المكتوبة بالفرنسية فقد قدم مداخلته بعنوان "المخالطة بين الرواية والتاريخ من خلال رواية برق الليل للبشير خريف" بدأها بقوله: "من اليسير أن نقرر في شأن رواية فتقول إنها 'رواية تاريخية' وتترك للمستقبل سهولة، أو عسر، إدراك 'تاريخيتها'. والحق أن لكل منا إحساسا بهذه السمة وهما لها، فالتقبل المادي يقبل بسهولة تحديدات الكاتب، أو الناشر، فهدرك مثلا أن جورجي زيدان يكتب روايات تاريخية، لأنه - بكل بساطة - صرح بذلك لدى العنوان، أو في الصفحة الثانية من الرواية بقوله: 'رواية أساندة الجامعات، فيقبلون تفسير هذه الفكرة بالبساطة ذاتها- لأن مقياهم ينبع من تكريس الفكرة، أو استقرارها، وثباتها. أما الناقد خارج الجامعة فيقبلون الفكرة ليل شخصي، أو لرابطة خاصة تشد الواحد منهم إلى هذا الكتاب أو ذلك، أما الكتاب فلا يعنهم



التاريخ

هذا البعثين يلازماني طويلا في كتاباتي الصردية التي كتبت منذ منتصف السبعينيات، فعدت إلى التاريخ العربي الإسلامي (مدونة الاعترافات والأسرار) وإلى تاريخ سلالاتي (السلجوق والخنجر والجند) وإلى تاريخ القهروان (حمام الزغباء)، وكان في حسبانني أنني أطوع نصوصي لخدمة التاريخ، تاريخي، بيد أنني سرعان ما انتهت إلى أنني في النهاية بصدد تطويع التاريخ لخدمة النص الروائي، وأن الأمر لا يعدو في مبتدأ حاله ومنهاته مغالطة بين مجالين، يبدو للناظر من الخارج أنهما يتساكنا في أصلثان! هذا ما أكون تفت إليه في عملي الأخير (صبح صبايا) .

الروائي عبد الواحد ابراهيم

بعد ذلك قدم الروائي عبد الواحد ابراهيم شهادة روائية تحمّس فيه صلة أعماله بالتاريخ وجاء فيها: علينا " أن لا نحصّر علاقة الرواية بالتاريخ في إطار ما يسمى بالرواية التاريخية فقط، فكل كتابة هي كتابة تاريخية، بل البعض يقول: كل رواية لا بد أن تكون تاريخية، لكونها تحكي من ذلك الشيء الذي تركناه وراءنا، لكونها تعبر عن رؤية

تاريخية، وتحمل منظورا محددا حيال التاريخ.

وأضاف بعد ذلك: "إذا كان الإبداع هو فن إعادة تركيب المألوف، وإذا كان الأدب كله من منطلق صنيق المحاكاة- ليس إلا تمسخا لشيء ما، كما يقول ادوارد سعيد، فهل من الممكن إعادة تركيب شيء ما زال يصعد التشكل، أو ربما " استنساخ" شيء ما زال في رحم الغيب؟ لذا فالحالات النص الروائي على الأصل الذي "استنسخ" منه أكثر من أن تحصى، وهي أشد ما تكون تركيزا على الشق الثقافي والسلوكي في السياق المرعي الشامل للفترة أو البلد أو الفئة موضع اهتمام النص. وهو شق حتى وإن أوصف بالتاريخية نجده ممتدا في الحاضر، بل هو مندمج فيه أحيانا كثيرة. (وأصلح أمثلة على ذلك: الدين، التقاليد، السلوكيات العامة، الفرائض يصبح تمثلا)."

وبين الروائي عبد الواحد ابراهيم بعد ذلك أن الرواية لا يمكن أن تمشخ التاريخ كما هو ولا هي عميلة أو بوق له فهي على حد تعبيره: تأتي أن تكون رسما توضيحيا للتاريخ لتسجل أسماء المتصيرين والمنهزمين، "ورأى أيضا أنها تأتي أن تشرح ايديولوجيات المصور أو

أن تبرزها، هي لا تبحث في التاريخ الواقعي الذي تحقق بالصدفة وبسببته الدهاتير الزمنية، وإنما يهتمها التاريخ الروائي. وهو تاريخ- وإن لم تسجله الوثائق جلائز الوقوع، متوقع، محتمل، ومصدرة عالم الروائي وجنونه وأحلامه وتوقعاته".

ويبدو أن الروائي عبد الواحد تأثر بالطقس النقدي للندوة فكانت شهادته الروائية أقرب للقراءة النقدية النظرية منها إلى شهادة المبدع الذي يهزّرب عادة- من التظهير والتعقيد، وهذا ما لاحظناه عندما التفت الروائي صاحب الشهادة إلى أعمال كونديرا النقدية

مستشهدا بذلك المقطع الذي يقول فيه "الروائي ليس خادما للتاريخ، غير أن التاريخ يفتته ويلهيه. وهو بالنسبة إليه كالنار الكشاف يدور حول الوجود الانساني، فلهي الضوء على الإمكانيات المجهولة وغير المتوقعة التي هي الأزمنة الهائلة الجامعة لا تظهر، تظل مختبئة غير مرئية."

وعن علاقة الروائي بواقع الراهن يقول عبد الواحد ابراهيم: "أنا ابن زمني، وكلّ روايتي يعبر عن زمني، مشاركا في ذلك جماعته التي تعمل الظروف التاريخية (الطبقية، العصر، التطور) على انتمائها إليها. وبما أنني ابن زمني، فعمما خلق بي الخيال بعيدا لا يمكن أن تحمل عودتي إلى التاريخ أي من سمات البحث عن القرابة، أو دواعي الحنين، أو الفنتازيا الفلكورية، وإنما هي عودة مساملة واستلهام. وفي اعتقادي أنه لا فائدة عملية تجني، إذا لم تكن العودة وأمة، مسألة، مستلهمة الماضي لإصلاح الحاضر."

وبين الروائي عبد الواحد ابراهيم في قسم من شهادته أسلوبه في التعامل مع التاريخ مؤكدا صلته الدائمة بالراهن فهو في كل رواياته يقبأ أوراق التاريخ من أجل فهم هذا الواقع وهذا الحاضر الذي قد يلتبس علينا أحيانا ويضيف صاحب الشهادة قائلا " مهما تكن التقنية التي حاورت بها التاريخ، ومهما تكن المرحلة التاريخية التي دخلتها: قريبة كما هي روايتي " بحر هادي سماء زرقاء"، أو وسيطة كما هي الحال في روايتي "حب الزمن المجنون" أو بعيدة كما هي قبة آخر زمان" وفي تقريري أحمد الحصري "، فدافع العودة إلى الماضي نابع من احتياجات حاضري، وأستلته، من مشاكله وأزماته وتطلعاته ورؤاه."

الروائي الجزائري أمين الزاوي

يجدر بالإشارة إليه أن أمين الزاوي يعتبر من أهم الروائيين الجزائريين الذين يسهمون في تقدم الرواية



صبيد الواحد ابراهيم



الجزائرية منذ سنوات وقد قلبت في شتى أنواع الحقول المعرفية فكتب الرواية باللغة العربية والدراسة النقدية قبل أن يهجر العربية ليكتب بالفرنسية احتجاباً على سلطة الرقابة التي طاردت نصه الروائي الشهير "سهيل الجسد" فهرب على مژءال وجه له عن سبب ارتداده عن العربية لغة للكتابة: أكتب حينما أجد نفسي في لغة ما بمعنى من المعاني، لا تقسيري للحالة أنت تشعر كأنك ساقط من السماء داخل صهريج لغوي، وعليك أن تصبح فيه سواء أكان هذا الصهريج لغة عربية، أو لغة فرنسية، إنها حالة داخلية مع اللغة، وربما تعود إلى حالة نفسية أو عاطفية أو موضوعية. هذا على المستوى الأول أما المستوى الثاني فيعود إلى حالة النشر في العالم العربي المحاطة برهيق شديد وقد عشت ذلك مع رواية "سهيل الجسد"، وأعرف جيداً الرهيق العربي الذي يمنع التمتع بحرية كبيرة... وتبقى نقطة ثالثة. الكاتب العربي مطالب بأن يقدم صورة للفرد من الذات صورة العرب، والمغاربة، خصوصاً العربي في الغرب مشوهة ومحصورة بأنه إنسان عتيق وديني.

هكذا نحن أمين الزاوي أسباب اختياره للغة الفرنسية حتى يجبر بها نصوصه الإبداعية والنقدية. في مصادقته التي خضع بها لنوع الرواية والتاريخ في تونس تحدثت عن أسباب إخفاق الرواية الجزائرية في تعاملها مع التاريخ أو عبر تاريخها. فذهب إلى أن مرجعيات ثقافة الروائي العربي عموماً هي التي جعلته يخفق إبداعها فهو صاحب مرجعية دينية تقف حاجزاً أمام إبداعه، وذكر بالمؤسسات الدينية التي سيطرت على الذائقة الجمالية للكاتب العربي كالزهر والزيوتنة والقبور، ويؤكد الروائي أمين الزاوي أن هذه المرجعية موجودة عند الجيل الروائي الرابع وليست حكراً على الجيل الأول، فهي حسب رأيه موجودة عن طريق عادات القراءة وعن طريق الأوبة الأدبية. كما ذهب أمين الزاوي في ملاحظته لأسباب إخفاق الروائي العربي



الزاوي

وأكد أمين الزاوي أن الرواية الجزائرية أخفقت عندما أرادت أن تلتقي مع الآخر في بيته أي عبر لغته فقدمت الصورة التي يريد هذا الآخر للشخصية الجزائرية كما أن الثورة الجزائرية كانت من أسباب إخفاق الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية لأن الروائي محمد ديب أو مولود ممرمي أو أسيا جبار أو مولود فروع أو كاتب ياسين كانوا يكتبون التاريخ ولا يكتبون الحياة بدافع تلك "الوطنية" وقال الزاوي أنه يجب أن نلغي الحدود للكون أدباء أكثر وأعتبر أن ٨٠٪ من الرواية الجزائرية المكتوبة

بالفرنسية (٥٠٠ رواية) كانت روايات تسجيلية طُبعت فيها لحظات تأمل باستثناء رائعة كاتب ياسين "جمعة" التي خرج فيها الروائي عن القطيع ليكتب رواية مختلفة. أما بعد الاستقلال فقد هزمت الثورة الاشتراكية الرواية الجزائرية حين سقط الروائي في جبال السلطة فذهب يمد استسقاخ خطابه وروائي ومثل الأعمال عبد الحميد بن مدونة والطاهر وطار وأوسيني الأعرج في روايته "سيرة لخصر حمروش" وفي هذه الفترة تحررت الرواية الجزائرية من السلطان فكتبت روايات ناجحة من مثل أعمال رشيد ميموني. أما في الفترة الراهنة التي ابتدأت مع ظاهرة الإرهاب في المجتمع الجزائري فقد سقطت الرواية الجزائرية ليس جيد في الاستعجال لتعيد إنتاج خطاب العنف وروائي وتسجله والحق أن هذه النصوص كتبها صحافيون لا روائيين فجات نصوصهم الروائية مقلدة وليس فيها ذلك النفس الإبداعي الكبير، جاءت لتجك مشاعر الخوف والبحث عن مخرج ولم يستثن أمين الزاوي من الروائيين الجزائريين إلا رشيد بو جدره وياسمين خضرا أو محمد مولهون الذي يكتب باسم مستعار (اسم زوجته) والذي ترجم له أمين الزاوي روايته "تم تعلم الذئاب".

والجزائري بشكل خاص إلى أن الروائي يعيش خارج زمن الكتابة، فهو مقطوع عن هذا العصر وكثير من الروائيين هم مجرد كائنات ورقية لا يعلمون ما يجري حولهم من تحولات ومن أحداث قد تصف بما يجري، إنهم حسب ما يلح له الزاوي يكتبون لقارئ ميت أو قارئ من عصر آخر والأرجح أنه قارئ سابق وليس قارئاً لاحقاً أو مستقبلياً. وهذه القطيعة بين الروائي وواقعه هي التي عيكت بفشل مشروعه الروائي. وأرجع الروائي الجزائري هذا الفشل أيضاً إلى ما سماه بـ"الوطنية" (حتى يميزها عن الوطنية) فذكر أن قلة الدخا عن الوطن، مثلما هي الحال مع بواكير الرواية الجزائرية، أنتجت نصاً روائياً مستمغلاً لأنه جعل هدف النص الروائي أن يكون حقل قضية ورسالة ولم يجعل الأدبية حاجسه الأول. واتهم أمين الزاوي الرواية العربية بأنها رواية عمياء لأنها غير قادرة على نقل تفاصيل الحياة، فالروائي لم يتعلم إلى الآن تسمية الأشياء. فهو جاهل بفن العمارة ويأسماء المصافير وأسماء الزهور وليست له دراية بشعرية الألوان ولذلالها، والحق أن هذه الفكرة تحدث عنها الأستاذ محمد لطفي اليوسفي منذ سنوات وقال إنها من أسباب إخفاق الأديب العربي شاعراً أو قاصداً أو روائياً.



د. فوزي الزمري - تونس

الدكتور فوزي الزمري الناقد المختص في الرواية العربية صاحب أطروحة «شمسية الرواية العربية: أشكال التأسيس» والذي كان له الفضل في التعريف بأدب البشير خريف من خلال بحوثه العلمية وما حققه من أعمال الفقيه، قدم مداخلة بعنوان «الوصف في رواية 'برق الليل' لخريف». وقد جعل الناقد فوزي الزمري من الوصف مدخلا للحديث عن الرواية التاريخية وانطلق في مداخلته بتبيان أهمية الوصف في الجنس الروائي فقال: «إن المنزلة التي احتلها الوصف في الرواية وتوالت بها ألوان مذهبها الأدبية وأشكالها الفنية وثراء وظائفه قد أسهمت في لفت انتباه النقاد والمثقفين المحدثين إليه وحملهم على تجويد النظر في علاماته ومواضع وطرائقه ووظائفه لإثبات أنه لا يقل أهمية عن أدوات القصة الأخرى التي تملكت بها البحوث السردية تملقا».

ثم انتقل المحاضر بعد ذلك إلى تبين العلاقة التي تربط الوصف بالرواية التاريخية فقال: «إن الوصف يميز في الرواية التاريخية بمسامت خاصة واضطلع بوظائف مهمة، نظرا

إلى أن رواد ذلك الجنس الأدبي يتحوتون نصوصهم الروائية على النصوص التاريخية المقتضية إلى الحكى الحقيقي ويتخذون المادة التاريخية موضوعا للتخييل ويحرصون على الإيهام بتجانس البعد التخيلي والبعد الحقيقي لبلورة قضائاهم وتحقيق مقصدياتهم الأجنبية».

انتقل د. فوزي الزمري بعد ذلك إلى أشكال توظيف تقنية الوصف في رواية «برق الليل» بمسقتها رواية تاريخية فإطلاق في ذلك من عتبات النص «مواش تلك الرواية وسياق نشأتها وعلى بعض حوارات البشير خريف» وهو بذلك يؤكد قيمة المنة النصية بصفتها علامة مضيئة في معالجة الأعمال الأدبية، مستفيدا من فتوحات الانشائي الفرنسي جرار جنيت ومن سار معه في ذلك المضمار. وقد انتهى الناقد بعد تحليل عميق لتلك العتبات إلى أن البشير خريف جعل من الوصف سبيله لتشبيد الأمكنة والأزمنة ولوضع الشخصيات ورسم ملامحها حتى تكون كلها مفهومة في التاريخي. يقول الناقد: «والحق أن الأماكن والأزمنة والشخصيات والأحداث التاريخية التي تعرضت لها رواية «برق

الليل» تشهد من ناحية بأن البشير خريف رجع هملا إلى كتب التاريخ والمنافذ وزار المتاحف والمواقع الأثرية ليعيد الأماكن التي جرت بها الأحداث التاريخية في عهد الحسن الحفصي ويعرف بالشخصيات التاريخية الشهيرة وتثبت من ناحية أخرى أنه تقن في إيهامنا بأن جميع الأماكن والشخصيات التي احتقلت بها روايته متصلة بتلك الفترة التاريخية نفسها». وقد فصل الناقد ذلك في مواطن عديدة من معاضرته فيقول عن المكان مثلا: «إن وصف المكان قد أسهم في رسم أركان المسالم الروائي الذي جرت فيه أحداث رواية

«برق الليل» بتجريب مواقف الشخصيات وتحديد منعرجات الحكاية وإثبات حرص البشير خريف على التنويه بأدوار الطبقات الشعبية التي أهلها المؤرخون وقدرته على التاليف بين البعد التاريخي والبعد التخيلي وانتقاء العبارات الدالة على تاريخية ذلك العالم الروائي».

أما عن الشخصيات الروائية وطرائق تشكيلها ورسمها فيقول الناقد: «وقد احتل وصف الشخصيات منزلة هامة في رواية «برق الليل» نظرا إلى تمتد أعوان السرد المضطلمين به وتتوغل كينياته وثراء وظائفه، مما يؤكد أن وصف الشخصيات لا يهدف إلى تصوير ملامحها بقدر ما يهدف إلى تبرير مواقفها وإبراز نظرة المون الواصف إلى الشخصية الموصوفة والكشف عن الرؤية المتخكمة في المؤلف الذي تقمص دور الراوي ونسب إلى الشخصيات جميع الأقوال التي نطقت بها».

ويضيف الدكتور فوزي الزمري في موضع آخر من مداخلته: «بما أن الشخصيات التاريخية التي احتقلت بها رواية «برق الليل» قد ورد ذكرها في التاريخ، فإن قراءة المقامع الوصفية المتصلة بها، في ضوء النصوص التاريخية تهدي إلى أن المؤلف توسل بعدة مناقلات لوصف تلك الشخصيات وصفا يعرب عن نظرتة إلى محتويات كتب التاريخ، ويشي بأهم مقاصده الفكرية».

وينهي الناقد تناوله للشخصية الروائية، بعد تحليل طويل، إلى أن وصف الشخصيات التاريخية في رواية «برق الليل» على لسان الراوي المضمهر عن طريق القول وعن طريق الفعل، ليس وصفا مجردا وإنما هو وصف ذاتي مستلون بلون نظرة المؤلف إلى تلك الشخصيات، شأنه في ذلك شأن الذي ورد على السنة الشخصيات وشف عن بواطنها وعن نظرتها بعضا إلى بعض وهكذا يصل الناقد إلى نقطة التقاطع بين الروائي والتاريخي في العمل الروائي الموسوم بالتاريخي، فهما أعتت الرواية انضارطها في الحكى الحقيقي أي التاريخ فإنها أبدا لا تكون

الرواية والتاريخ



د. فوزي الزمري



طرشوش

عرف أسلافه بالاستبداد ويحلّ الناقد هذه الصورة الجديدة لموسى قائلا : " الكاتب جمع كامل عيوب حكام هذه الاسرة ونسبها إلى مؤسسها موسى وهو يكاد يكون الوحيد البشري مما نسب إليها من ظلم وقهر، لكن للرواية منطقتها وللتاريخ منطقته. "

ويعد تحليل عميق للرواية في أكثر من مستوى يجد الدكتور محمود طرشوش تقاطع تشابه واختلاف بين رواية المنوي زيود ورواية النبطاني " الزيني بركات " : إن شخصية موسى الجلال تذكر بشخصية الزيني بركات في الرواية التي تحمل اسمه، فهو مثله مستبد وانتهازي، كذلك كانت شخصية شمس الدين تذكر بشخصية الطائب الأزهرى الجهني، فقد كان مثله معارضا لسلطة المالك وعذب مثله.

وكما أزال العثمانيون سلطة المالك في رواية جمال النبطاني أزاحو الأسبان في رواية "دخاتر موسى الجلال"، إلا أن الروائيين يختلفان من حيث الوظيفة، فهي في الأولى عواطف القمع والاستبداد وهي في الثانية تضليل العقل على النقل لتأسيس نهضة عربية.

إسقاطات مختلفة طالت بالخصوص لغة الكتابة. "

بعد ذلك، رصد د. محمود طرشوش الفقرة التاريخية التي تحركت فيها الرواية وحدّثها في فترة النزاع بين الأتراك والإسبان حول جزيرة جربة، ثم انتقل بعد ذلك إلى تقمّي أشكال توظيف تلك المادة التاريخية فوقف عند بناء الشخصية التاريخية التي رأى أن بعضها كان له وجود تاريخي وبعضها من الخيال المحض، أما الشكل الثاني للتوظيف فحدده في إسقاط أحداث راهنة وتطويعها للواقع التاريخي.

وقد اهتم الناقد بالشخصية المحورية "موسى الجلال" وعاد إلى المؤنّة التاريخية التي ذكرته فوجد أن الروائي قام بتصويرات شتى عند رسم شخصيته ابتداء من اسمه الذي كان في الاصل " موسى بن عمران بن أبي جلود" وهو أوّل حكام جزيرة جربة، وبين الناقد أن الروائي قدّم الشخصية بصورة مناقضة لما يوجد في كتب التاريخ إذ تقمّه المصنّفات التاريخية باعتباره شخصية خيرة نجحت في اقامة الاستقرار في المنطقة بينما

الأ من جعل التخويل، لأن الرواية لا يمنحها قول الحدث التاريخي ولا يمنحها أن تكون وثيقة بل همها الفنية وسبل حضورها نصّاً ابداعيا وهي تلك الغاية تتوسل بكل الخطابات الممكنة لتحقيق تلك الأدبية، التي لا خوف عليها من تلك الخطابات مهما كان نوعها (علم، تاريخ، سير، فن..)

لقد بين الناقد فوزي الزمراني أن الوصف أعرق مما عرّفته المعاجم الكلاسيكية من كونه " شكلاً من أشكال التفكير بواسطة التفصيل، يجعل الشيء مرئياً بوجه من الوجوه بدلا من تمييزه ببساطة وذلك بالمرض المتحرك الحي لأكثر الخصوصيات والملازمات أهمية" فيبين المحاضر أن تقنية الوصف وضروب اشتغالها من شأنها أن تعطى للعمل الأدبي هويته وخصوصيته.

الناقد أ. ه. محمود طرشوش :

قدم الدكتور محمود طرشوش قراءة في رواية بكر للونسي منوي زيود بعنوان "دخاتر موسى الجلال" افتتحها الناقد بكلمة حول مصطلح "الرواية التاريخية" قال فيها : " صار مصطلح " الرواية التاريخية " في حاجة إلى تدقيق بعد أن ظهر صنف جديد من الروايات يستلهم المادة التاريخية لا محالة لكنه يتصرّف فيها لإنتاج خطابي رواحي حيث يدلّ الحدود الفاصلة بين المصنوع التاريخي للمناقبة، فلا بدّ إذن من التمييز بين " الرواية التاريخية " و "رواية توظيف التاريخ " : الأولى تقليدية، ذات نزعة تعليمية تهدف إلى تلقين التاريخ عن طريق قصّة خطيّة الزمن تتضمّن أحداثا وتشويها، وهيّة للتاريخ وخصيصاته وعاداته ولغته، وأوضح مثال على هذا الصنف دون متنازع روايات جرجي زيدان وكرم ملحم كرم ومحمد فريد أبو حديد، ونضيف بعض روايات البشير خريف، أما الثانية فهي لا تتفقّ بفترة تاريخية محدودة ولا بلفتها ولا بأحداثها بل توظف المادة التاريخية والخطاب التاريخي لغاية فكرية يمكن استخلاصها من الأفعال والأقوال



قهقهة لهم يوم
الشيء كليب

ابن صديقي المتيقن
وخير حليس
في الزمان سلاية



www.caricadonya.com

هذه الأسئلة، وأسئلة أخرى غيرها كثيرة، كانت مدار البحث الذي قامت به الباحثة ساندري أبو سيف، وصدر مؤخرًا في كتاب (٢٠١٤م) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، ودار الفارسي في عمان (١).

يقع هذا الكتاب في مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة، تضاف إليها قوائم بالمصادر، والمراجع، والمجلات، والمقالات، والمعاجم، والموسوعات التي عادت إليها المؤلفات لإعداد مادة البحث.

والمعروف أن اهتمامات هذه المجلة، التي صدر العدد الأول منها في كانون الثاني / يناير ١٩٥٧ تصب على الشعر في المقام الأول، فكانت غايتها الأساسية هي إحداث التغيير في مسار النص الشعري؛ كشابة، وإبداعاً، وقراءة. وأخذت على عاتقها تبني الاتجاه الحديث، فكان من شعرها البارزين: بدر شاكر السياب، ومحمد الماغوط، وبلند الحيدري، ونزار قباني، وسعدى يوسف، وميشال طراد، وفدوى طوقان، وموسى النقيدي، وشوقي أبو شقرا، وأسمي الحاج، وأدونيس وآخرون كثيرون لا مجال لتذكر أسمائهم في هذه المراجعة...

ومع ذلك فإن النقد لم يكن في معزل عن تلك الاهتمامات، وإنما ظل يحتل منها موقع القلب، إن لم يكن موقع الروح. لذا مزج شعرها بين المراجعة الإبداعية والفاعلية النقدية، فلمع منهم مؤسسها يوسف الخال، الذي عرف قبل تأسيس المجلة بمجموعته الشعرية الحرة ١٩٤٥ ومسرحة شعرية بنوناً هروديا ١٩٥٤. وأدونيس الذي عرف هو الآخر بقصائده الأولى. وخليل حاوي صاحب نهر الرماد، والنائي والريح وبيادر الجوع. ومن شعرائها النقاد عصام محفوظ، وفؤاد رفاعة، وشوقي أبو شقرا. ومن نقادها الذين تولت مقالاتهم النقدية، وبحوثهم في الشعر، بين غلافي كل عدد: جبرا إبراهيم جبرا، وغالي شكرى وعبد الواحد لؤلؤة.

ومما يؤكد اهتمامها بالنقد أيضاً تلك الندوة الأسبوعية التي عرف بها تجمع المجلة، وكانت تسمى الندوة اللبنانية. واهتمت بالمحاضرات التي تتخذ من الشعر، ونقده، محوراً تدور حوله. ومن المحاضرات المهمة التي أقيمت فيها: محاضرة يوسف الخال حول مستقبل الشعر في لبنان، ومن هذه الندوة، وعلى صفحات مجلة شعر انطلق البيان الأول عن الحداثة الشعرية العربية. وهو بيان

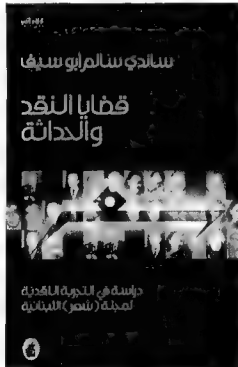
قفايا النقد والحداثة لـ "ساندري أبو سيف"

دراسة في التجربة النقدية لمجلة شعر اللبنانية

د. د. إبراهيم خليل

ما نسمع عن مجلة شعر، وتجمع شعر، هما في هذه المجلة؟ وما منزلتها الأدبية بين المجلات الأخرى متى كان

كثيراً



ظهورها لأول مرة؟ ومن هو المؤسس لها، المشرف عليها؟ ومن هم كتابها، وشعراؤها الذين التزموا الكتابة فيها، وصبروا عن وجهها النقشافي، والإبداع، والنقدي؟ وهل كان لهذه المجلة دور في تحديث الخطاب النقدي؟ وهل هو دور ريادي، أم، هو، كغيره، تكراراً، واجتراراً؟ ما كانت تعيش عليه المجلات من فئات النقد القديم، أو من قفايا موائد النقد الغربي؟

تكون قصيدة أولاً، وهذا الرأي يسوغ أن يكون دليلاً على سبق ما يقال من أنها مجلة لروح لفكرة الفن للفن، إلا أن يوسف الخال سرعان ما يتبناه لذلك، فيهمج من يقولون بهذه الفكرة، ونظراً لما تمتلكه البلاغة من رؤية نافذة لهذا الموضوع، فقد أثبتت من خلال تتبعها السبيل إلى أفكار المجلة، وما نشرته من سمج، لا سيما ما دأب على نشره يوسف الخال، عدداً طويلاً، أنها أي المجلة اتخذت موقفاً وسطاً بين رفض مقولة الفن للفن، ورفض الالتزام، الذي يعني هزلة الشاعر، ورسالته في قالب معين، إلا أن تحسنت تجربته فيه فتكون شعراً، ولا فهي ليست بشعر. في أن المجلة بمبارة وجيزة رأت في رسالة الشاعر أن يكون شاعراً أولاً، وإن كان في هذا المستوى فاعداً من أن تكون رسالته متوافقة مع ما يراد لها من التعبير عن آمال قرائه، وهوم أبناء وطنه، وشعبه وأتمته.

الشكل الفني ومفاهيم الحداثة،

ولا بد لاستكمال المشهد النقدي في مجلة شعر أن ترمض الباحثة لوقوفها من قضايا الشكل الفني، وذلك ما تفرقت في مساندي أبو سيف، ومكتبت على إعادة النظر فيه. فبالجمل من صدور العدد الأول (كانون الأول / يناير ١٩٥٧) أعلنت جديتها في أن تقود الشعر إلى مرحلة جديدة، بنفض فيها من نفسه غبار العصور الوسطى، ومن النقاد الشعراء الذين انخرطوا في إضاح مفهوم الحداثة، والتجديد، انمي الحاج، وخالدة سعيد، وفؤاد رقة، ويوسف الخال، ونديم نعمة، وآخرون أخذوا على عاتقهم مراجعة الدواوين الجديدة، والتبنيه على مواضع الحداثة فيها، ومواضع التقليد، والترديد، ممزجين على موقف الشاعر المعاصر من التراث.

فهم لا يرون في تقليد التراث إلا ضرباً من العيش في الماضي، وإلى جانب ذلك فإن التراث الشعري كان للمجلة، ونقادها، موقف واضح من حركة الشعر الحر. إذ لم يكنوا يتأيد هذه الحركة، والموافق من هذا التيار، ولكنهم بما كتبه، ونشروه من مقالات، وضعوا الأساس النظري لهذا الشعر، وأهموا في تجسير الفجوة بين هذا الشعر ومجهوده، ومن عوا بهذه المسألة جبراً إبراهيم جبران، وغزالي براكن، وخزامة صبري (خالدة سعيد) وعادل ظاهر، وعبد الواحد لؤلؤة (يوسف يوسف الخال) في إحدى مقالاته الفروق بين حركة الشعر الحر،

شعر الوصف، أو شعر الانفعال العابر السريع، وشعر الرؤيا هو دعوة لتغيير العالم، باعتباره هذه الدعوة شرطاً مسبقاً، وأولياً لعبور عالم الحداثة، وتغيير النظرة إلى الوجود يتطلب إدراكاً جديداً لعلاقة الإنسان بالعالم، لا تفلو من حساسية ميتافيزيقية، هي الخاصية الرئيسية في النتاج الشعري الحديث، وفي إطار هذا الوعي، بدور القصيدة، دعت جماعة مجلة شعر إلى التفرق بين عالم الواقع والحلم، أو ما فوق الواقع، بالتعبير السوريالي.

ومن ذلك انتقلت إلى ما يسمى قصيدة التجاوز والتخطي، التي هو عندهم مرحلة أولية من مراحل الخلق والتأسيس، تتجاوز ما هو مؤسسي، وإيجاد عالم بدلي في مستوى ما يحلم به الشاعر الحدائي، الشاعر الثوري. وتطرق نقاد المجلة، فيما هم يوضحون مفهوم الشعر الرؤيوي، لمفاهيم جزئية أخرى، تمثل خيوطاً لا غنى عنها في نسج خطابهم النقدي. ومن هذه المفاهيم: الكشف، وقد استماروا هذا المصطلح من الفكر الصوفي (الأشراقي) وهو يتر عن أن الشاعر يرى ما لا يرى، خلافاً للمادي، والتقليدي، الذي يكتفي بعالم المعين، والشهادة، ومنها مفهوم الوحدة، فيدس الشاعر، الذي يقوم على الرؤيا والبصيرة النافذة، التي تكشف عما لا عين تراه، يمس لجمال المتأنيات تتصهر جميعاً في وحدة متماسكة، وفي ذلك يقول رينيه جوشي: "وهي الشاعر موجب للوحدة، فمن المتوقع، إذا، في استقباله للعالم، بعواسته، وبصيرته المفتحة، أن يسمى لتوحيد،" و "عملية التوحيد الثقافية هذه، أو رؤيته الواحد في المتباينات، ليست إلا الرؤية الشعرية.

وتطرق نقاد المجلة إلى مفهوم الحس، وهو شيء يتصل بالفكر المبرفي للقصيدة. ولتوضيح هذه الفكرة اضطرت الباحثة للنقص في كتابات فلسفية عميقة، منها فلسفة الوجود ليد الرحن بدوي، ومعنى الوجودية لمعد النغم حفني، وكتاب الفن خبيرة ليرجسون، ومشكلة الفن لزيكري إبراهيم، مما استندى أن تضعيف فصلة إلى الموضوع حول المرجعيات الفلسفية لتجربة شعر التقدي (ص من ٧٩-٩٩) وتسلط مساندي أبو سيف الضوء على موقف المجلة من مسألة الالتزام في الشعر. فقد رأت في كلام يوسف الخال من هذه القضية ما يشي بأن القصيدة في رايه لا هدف لها ولا غاية، إلا أن

استوفت الباحثة النظر، فيه مملها استوفت النظر في نشأة المجلة، وأثقت الأضواء على علاقتها بالمجلات الأخرى، فضلاً عن علاقتها بالاتجاهات السياسية ومنها: الحزب القومي السوري، التي اتسمت إليه بعض كتابها الدائمين، وهم: أدونيس، وخليل حاوي، ونذير العظمة، ومحمد الماغومت، فضلاً عن خزامة صبري التي عرفت باسم خالدة سعيد، وتستدرك المؤلف، مشيرة إلى أن كتاب المجلة، وأعضاء هيئة التحرير فيها، لم يكونوا كلهم من منسوبي هذا الحزب الذي جلب لها المناصب، فأثمت الحاج مثلاً- وشوقي أبو شقرا، وعصام محفوظ، لم يكن أي منهم فيه. وبسبب الملابسات التي أهرت حول علاقتها بالقوميين السوريين اضطر يوسف الخال، شراراً، للتاكيد: أن لا علاقة لها بذلك الحزب. ومع ذلك، فإن المؤلف تؤكد أن هذا النقي غير كاف، لأن الخال- وإن نفى ارتباطه بالحزب لتطهيرا إلا أنه كان على وفاق معه، فيما يخص مستواه الفكري، والاجتماعي. وقد عرضت المؤلف كذلك لعلاقة المجلة بمجلة لبنان- أخرى هي "الأداب" واتسمت تلك لعلاقة بالماء الشديد، وناصت سهيل إدريس، وأنصار، مجلة شعر وكتابها الخصومة، وتبنوا الدعوة لحمايتها بحجة أنها سهم في تزييف الشعر، والإبداع العربي، وأنها حصان طروادة، ثبت من خلاله وكالة المخابرات المركزية C.I.A. السسوم في الفكر، ونشوء علاقة المشتف بتراته القومي، وتنام على اللغة العربية، مما دفع ببعض كتاب المجلة إلى الابتعاد عنها، ومن هؤلاء على سبيل المثال خليل حاوي، وتنام على اللغة العربية، مما دفع ببعض كتاب المجلة إلى الابتعاد عنها، ومن هؤلاء على سبيل المثال خليل حاوي، تتناول المؤلف بعد ذلك ما لحق بالمجلة من تضيق على أيدي الأنظمة العربية في حينه، فقد منع توزيعها في مصر، ممثما منعت إصدارها من الوصول إلى العراق، وأحياناً إلى سورية. وأصابتها جراء ذلك ضائقة مالية شديدة، خالفة متلاحقة، اضطرتها للتوقف عن الصدور مرتين الأولى في العام ١٩٦٤ والثانية في العام ١٩٧٠ ولم تعد إلى الصدور منذ ذلك الحين.

طبيعة الشعر ودوره،

في الفصل الأول تتفتح المؤلف مساجلات المجلة حول طبيعة الشعر ودوره، وقد رأى أكثر كتابها، ونقادها، أن الشعر نوع من الرؤيا، وذلك مفهوم انتقالي، يعبردرات ذلك العصر، أسس شعراً جديداً متقابل شعر الوفاق، أو





وتيارات التجديد التي سبقها، بقوله: " إن الجسدين، قبل السنوات العشر الأخيرة، اقتصروا على التلاعب الجزيئي، المسطحي، ببعض جوانب الشكل الأساسية، بينما ظلوا في عمق تجربتهم، وأصيل تميزهم، ممنورين بالقديم، وهو يعني بذلك طبعاً التجديد الذي ظهر على استحياء في شعر شوقي، وحافظ إبراهيم، وخليل مطران، والتيسار الروماني والمهجري، أما الشعر الحر (الحداثي) فقد تجاوز التجديد فيه التلاعب بالألفاظ، والتخلي عن البهجة والقوافي والأوزان ذات الطابع الخليلي إلى الصورة المبتكرة، ونَبَذَ المنطق اللغوي، والشعر، والأعتماد على الإبداع الشعري، وعلى الرمز تارة أخرى، وجعل القصيدة، من حيث هي بناء، أشبه شيء بالحلم، والروى الخرافية.

أما الشعر الكامل من أي ارتباط عروضي، فشيء وقفنا المجلة إلى جانبه، ومن النقد الشعراء الذين أعلنوا هذا الموقف أدونيس، الذي دافع منذ العام ١٩٥٩ عما يعرف بقصيدة النثر، ويوسف الخال، وأنسي الحاج، وبثبت المجلة نشر هذا النوع من القصيدة إلى جانب الشعر الحر وعرب أدونيس تنقاس من كتاب السور برنار قصيدة النثر، في بؤدر إلى أماناً هذه، ضُمَّت في مثال له نشر في العدد الرابع عشر بعنوان: "في قصيدة النثر" ونحنا نعدو أنمي الحاج في مقدمة ديوانه " لن".

وتبنت الباحثة ما قام عليه دفاع المجلة عن هذه القصيدة، من أسس، ومرتكزات، بعضها لغوي، وبعضها الآخر فني، مثلما تبثت المسجل النقدي الذي نشر حول هذا الموضوع، وبثبات الذي انتقاد الردود بعضهم على بعض، وشهدت صفحات مجلة الآداب لسهيل إدريس جزءاً لا يتجزأ من آثار هذه المعركة الأدبية، التي انتهت، بالطبع، لصالح ما يعرف بقصيدة النثر، وذلك بعد زمن من توقف المجلة.

اللغة، القموض، الأسطورة:

أما عن مظاهر الحداثة في القصيدة العربية الجديدة، وفقاً لما تم فيه جلاء على أيدي نقاد المجلة، فإنها زلزال المفهوم الجديد للغة الشعرية، والقموض، والأسطورة. وقد استعصى موقف المجلة من اللغة في اتجاهها: أولها هو الدعوة إلى إغناء اللغة بالصور المبتكرة، والمجازات التي تميد إلى القديم ما هو في حاجة إليه من حيوية، تجدد شهابه، وتبث في عروقه دما جديداً.

والاتجاه الثاني: هو الدعوة إلى كتابة الشعر بالعامة اللبنانية، ومع أن رئيس تحرير المجلة نشر شعراً بالعامة لبشال طراد، وكتب مقالة بهذه اللغة، إلا أنه لم يكتب شعراً بالعامة، ويستخلص من تعقيباته على كتاب محمد التويهي قضية الشعر الجديد أن موقفه من هذه المسألة انقسم - في رأي المؤلف بالتردد، واتعدام اليقين.

وتجد الباحثة في كلمات أدونيس توضيحاً لا ريب فيه لموقف المجلة من القموض، الذي اتهم به شعراء معاصرون. ففي رأيه أن الشعر مختلف عن النثر، الذي يطعم إلى نقل أفكاره نقلًا محمداً، ولذلك شرط وهو أن يكون واضحاً، أما الشعر فيطعم إلى نقل الشعور، والشعور تجربة روحية، ولذلك فأسلوبه غامض، بطبيعته، والشعر هنا فكرة، إلا أنها ليست منفصلة عن الأسلوب، كما في النثر، بل متعددة به، مندمجة فيه. " وهذا ما يجعل من اللغة الشعرية لغة مراوغة، ولا تقصع عن مضمونها من القراءة الأولى".

وتعرض الباحثة، في هذا السياق، لمساجلات خاض فيها النقاد، ومن كانت لهم إسهامات في هذا المجال: خالدة سعيد، وعبد الواحد لؤلؤة، وفؤاد رفقة، ويوسف الخال نفسه. فالقموض ذو سمات جمالية حدائية، تكسب الشعر طرافة وسخراً. فهو يستشير خيال القاري، ويضفي به إثارة كل مضنة تلوح خطوة باتجاه ما يجعل تأثير القصيدة تأثيراً دائماً لا ينتهي بانتهاه قراءته لها، بل سيكتشف في كل مرة، يعود فيها إليها، شيئاً جديداً.

أما الأسطورة، في الشعر، فامر معروف، وقد استحوذ على ضاية التجسج كثيراً، ولا غرابة في هذا، عند الباحثة، التي تؤكد أن الأدب عامة، والشعر بوجه خاص، مرتبطان ارتباطاً وثيقاً بها، الآن. وفي الأزمنة السابقة، وفي هذا المقام، عرضت لتأثير إليوت في الشعر، وآراء جبرا، الذي ترجم جزءاً من كتاب النصن الذهبي لجيمس فريزر. ونوهت لترجمة عدد من قصائد إليوت ونشرها، منها قصيدة الأرض الهباب، التي ظهرت في العدد الثاني من السنة الأولى (١٩٥٧) وقصيدة أربعماء الرمال التي نشرت في العدد نفسه، وتكررت ترجمات أخرى نشرت في أعداد المجلة، من شعر، ومن آراء فيه. ونوهت إلى كتاب أسعد زقوق "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر"، ومراجعة خالدة سعيد له في العدد (١٢)

من السنة الثالثة (١٩٥٩) ولمقالة جبرا إبراهيم جبرا حول ديوان البشر المهجورة لبوسيف الخال، وما فيها من إشارات للأسطورة، ودراسة نشر بشور لقصيدة أدونيس "مربية لثغر الأول" المنشورة في عدده١٥ السنة الرابعة (١٩٦٠) وذلك كله يتم من العناية القصوى التي بذلتها المجلة، مبدعين ونقاد، في ترسيخ مفهوم الشعر الأسطوري، فضلاً عن النقد الذي يتكهن على تحليل الأساطير.

خاتمة الكلام:

وتستخلص المؤلفة ساندي أبو سيف من تتبعها الدقيق، لآراء هذه المجلة، مجموعة من الحقائق عن تجربتها النقدية، في مقدمتها: الدور الريادي الذي اضطلعت به في تجديد حيوية الخطاب النقدي العربي، الذي كادت تؤدي به إلى الشيخوخة، وتحصنه في زوايا الإعمال، والنسيان، فمن خلال ما نشرته من مقالات، وبحوث، أسهمت في إحداث تحول جذري في مفهوم الشعر، وطبيعته، ودوره في الحياة. ومن خلال إعانة النظر في محاولات التجديد رسخت قواعد مغايرة لفهم الحديث، وأنه ليس تحرراً من القوالب الوترية، أو ضريباً من التلاعب بالكلمات حسب، وإنما هو لغة تميز وتفج، ورموز تستشير فضول القاري، وقموض يجعل المتدبر قارب قوسين، أو أدنى، من عملية الإبداع، ولم يكن بمقدور الباحثة ساندي أبو سيف، إنجاز مثل هذا الكتاب، لولا ما جمكت به من صبر، والتسعت به من جلد، ومثابرة، في تتبع الأفكار، والمشكلات، في مصادرها الأصلية، ومطالعتها المختلفة المتعددة، التي اشتملت أعداد المجلة كافة، ومؤلفات أدونيس، ويوسف الخال، من الحاج، فضلاً عن عدد غير قليل من المراجع المؤلفة، والمترجمة، وبعض الرسائل الجامعية، والبحوث المنشورة في الدوريات، إلى جانب المساجم، والموسوعات، ما يجعل هذا الكتاب، بصورة بها الصور، مثلاً يحسد في التأليف، ونموذجاً يتبع في التنبؤ والتصنيف.

* دافد واكاديي اردي

(١) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥ والكاتب في الأساس رسالة بإشراف كاتب المقال حصلت بها الباحثة على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها من الجامعة الأردنية.

الكتابة الأدبية

يتم النظر، نقدياً وصحافياً، إلى الأدب الذي يخمش تابو الجنس على أنه محاولة لاستدراج القراء إلى فخ القراءة. لكن هذا الطغ الأوصاف، إذ أن هناك من يرى في تناول المبدع للجنس محاولة لمنافسة الصورة السينمائية..

يمكن نقض ذلك كله بكلام موجز وبسيط عن الجنس فإن كان من الموضوعات (الطرحوة على قارعة الطريق) والتي طالت تم التعبير عنها في أعمال هالية، فإنه أكثر تلك الموضوعات مرونة، بل ولغة متعددة الزوايا لتتيح تنوع الإسقاطات، لارتباطه الوثيق بمفردتنا اليومية، وعلناً اليومي.

وهذا كله من داخل المعنى بأن الإيروتيكية عنصر حيوي في الحياة، تعني، بحسب الروائي البيروفي المعروف ماريو فارغاس زوغ الصفة الحيوانية من الفعل الجنسي وتحويله عملاً فنياً يجتمع فيه الخيال والحساسية والفتنات والشفافة، وهو الروائي ذاته الذي يؤكد دائماً على أن الإيروتيكية لم تشرع في الظهور إلا مع تطور المجتمع وتحرره وثقافته..

ليس هذا إلا بعض مما يمكن قوله، على سبيل الرد، على النقد الأخلاقي الذي أخذ يروى المناير الثقافية، مروجاً لضيق فكر الجنس ومحدودية عوالمه وأن الأشياء والكائنات من حولنا، بحراكها وحيويتها، وفي وجوهها المتعددة، ليس من الضرورة أن تكون قد تعرّكت بحرج الكتابة في تابو الجنس؛ هذا من دون التسليم بأن الخيال الإيروتيكي كان، منذ أول نقش على الحجر، وحتى الكتابة على شاشة بيضاء مستقبلية، منبع الأدب وسائر الفنون السبعة

الكتابة التي تقلص أطرها حتى لا تصطلك، ولو مضوا، بالتأبؤ كتابة تستكين لينج موضوعي في العقل حتى شلّ فصار الجسد حقلاً لمشارط شبيقة حد السادية، تحرره كأرض مفردة الأطر؛ وتصبح بالجسد ذاته حافتها المتقاطرة دماً، ما هو إلا بعض ماء الكتابة المهدور كنضج صهوة من الموت

كورال مؤدّب يُقني وفق الحركات الغيبية لغف يقوده الإيقاع، لا صوت يخرج من السطر، المفترض، حتى ولو كان نشاراً، لغة عمياء يشعر لا يثير الرية؛ فهو "موزون" و"مقفى" كما يشتبه "النظام"

الموسيقى الكامن في عروق القصيدة... مثلاً
"في المشرق" ازدهرت الكتابة الإيروتيكية.. وهذا عنوان صحفي سريع، يقارن في مثله، غالباً، بين التطرق للجنس في الأدب الغربي والشرقي، فالأول حين يتطرق لها إنما يستعيد بالكتابة وقائع ثيلته الماضية، بينما الشرقي يرسمها ليدسها حلماً وقيفاً في فراهه الباردة؛ بين الارتواء والمعض، والدبق والضيق الجاف أصبحت تلك التحليلات الإكلينية مدمهة للضجر في

تغافلها عن بديهية في متناول أضياع زاوية للراي، وهي أن الإيروتيكية تزدهر في البيئة الضاغطة.. وهنا برزت معادلة نجاح الأعمال الروائية تحديداً، التي تناولت الجنس، في المشرق العربي، بوصفه كتاباً سورياً محظوراً؛ هنا مينا في سيرته الروائية، غالب هلسا في شيه سيرته بـ "سلطانه" إلا أن المثال الأبرز لا يزال في "الخيز الحافي" لمحمد شكري..

الرواية التي منعت طويلاً كونها تطفرت بعري مجلل للذات، حتى لو كانت ذات الكاتب، بلغة صادمة، وتصوير لا يحتمل التورية، مقتحماً بقوة ويكل ما تحمله الكلمات من دلالات وأكثر من الإشارات. كتابة تبدو لوهلة للنقاد الأخلاقي سوافية حبلى بالإسفاف.. لكنها بإمعان القراءة تنتهي حتماً إلى ما قدمه الروائي في شهادته مرة حين اكتشف بأن الكتابة يمكن أن تكون أيضاً في طريقة المضغ والامتراض على أولئك الذين سرقوا طمولته وجزما من شبابه.. كتابة ملتزمة.

كيف يتخطى روائي عربي أولئك الجاهلي الكبير وينجح من شرك المؤامرة؟

شكري وصل إلى العالوية بكتابه ذلك، فتصدى لها النقاد الشوفينيون بأنه ما كان سيصل إلى ما سيصل إليه، لولا تعريته للإنسان العربي..

... وكان أبطال دستويفسكي ملائكة بيضاء، وفيغايا هابريل ماركيز في رواياته، طفيات كانديرا التي أرغمت على البغاء بدفع من جنتها الشريرة..)

تفاهت عقدة الذن، إذ يسيلها عتال، معلوب الطفولة، وقارها، لمرجة أن تحاول عليه صفة الكاتب وأنه مجرد منحرف ألف مخالطة البغايا وللصوص والقوادين، ولولا ذلك لما وجد الطريق إلى العالوية سائكة بفضل الجهود غير البريئة لبول بوزر وطاهر بن جلون اللذين قاما بترجمة الرواية إلى اللغتين الأكاديمية..

الطبع لم يكن شكري كذلك سوى للذين يمتربون الكتابة فعل استسلام وثقافة، وممارسة باردة على شمس... واستدراك سريع للحياة، وزهد كاذب بالمرأة التي ذهبت.. وفي الحصلة مجردة وفيه في المرض على أتم الاستعداد للشقاء!

مساحة

للأهل

لنادر رنتيسي*

* كاتب أدبي

هو بمثابة فضاء لحوار الأوعية والقراءات والأسئلة، وعليه، يكون تشخيص هذا المثلث القرائي كما يلي:

✦ خطاب النظرية أو التشكيك بخلفية الأنساق العالمية،

تحضر النظرية في هذه الدراسة لتؤكد فيها يبدو قناعة لدى الناقد وهي أن كل مقاربة أدبية تبقى عديمة الجدوى ما لم تستند على خلفيات نظرية ومرجمية تضفي مسوغاتها ومنظومات اشتغالها، وانطلاقاً من هذا المبدأ تبني الدراسة خطابها حول "حياة النص" مخرجة لذلك توسيمات مفهومية تروم تفكيك جماليات قبلية مما أنتجته البلاغة التقليدية، وهكذا يتشكل المفهوم الجديد لحياة النص على خلفية هذا التراسل الخلاق الذي يشهده القارئ في حوار مع النص، حيث يكون على القراءة أن تتربص باستمرار الأبنية النصية الداخلية سعيًا لاستجلاء مضمراتها واستمطار فراغاتها، سيما وأن الذات المهددة قد أصبحت في فضاء هذا الطعن "التي" من أسطورة الكتابة كائنًا

مستأً، وعلى الرغم من الشكوك التي تحوم حول هذا المفهوم (موت الكاتب) كما ترسخ في أحضان البنيوية في لحظات من عمرها، فإنا قد ظل قريباً إلى دلالته التفكيكية المنسجمة فيما يبدو مع فرضياته عن النص ونظريته، لذلك يجد في هذه المعادلة المؤسسة على انسحاب/ موت الكاتب وصمود القارئ وضمنه النص، المسوغ النظري لرصد أشكال من الاختراق التي يمارسها النص للسيافات الحافة به، سواء المتعلقة بإنشائه أو بتلقيه، حيث يفتقر على مستوى التخلق الزمن التاريخي لهستود كينونته على إيقاع الذاكرة

"حياة النص" لأحمد فرشوخ : مرايا النقد

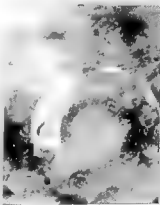
✦ مصطفى بواكيس ✦

ييلوم كتاب "حياة النص دراسات في السرد" لأحمد فرشوخ (١)، وصياً نقدياً مركباً بالظاهرة الأدبية عامة، والظاهرة السردية بخاصة. ذلك أن هذا الوصي يسعى لبناء قراءة متوازنة ثلاثية بين مقولتي "النص" و"العالم"، كما يتوخى باستمرار حضور "الأخر"، مادام النقد يفترض دوماً وجود خطاب آخر يتموقع معه في فضاء

متنازع عليه (٢) ويكون على كل منهما أن يحافظ على مكانه في هذا الفضاء، ولو في صورة "أنا نصي" حين ينسحب الكاتب الضمني.

د. أحمد فرشوخ

حياة النص دراسات في السرد



بهذا التوسيف الأولي لتراسل الذات والمعرفة، يبدو الحس النقدي الثاوي في هذه الدراسة مؤمسياً على نسق معرفي له تركيبه المتجانس من حيث هو منظومة متكاملة الأبعاد. إذ هي في بنيتها القرائية محكومة بتقاطب جدلي خلالي الأركان: معرفي/ نظري موجه لإرساء أوعية القراءة وتظاراتها، ونقدي منتج لتحقيقاتها التحليلية، و"ميتانقدي" (نقد النقد)

والحلم والاستيعاب والخيال، فهو أيضاً في تلقينه ينحو إلى تدمير منظومة التواويل الأحادي لفائدة التعمد والاختلاف والإبداع.

وهي انسجام مع هذا المركز النظري الذي يعلن عن نفسه عبر الخطاب التقديمي، فتفتح الدراسة أفقاً أوسع لتعميق مشروعيها باجتراف ممتلكين يوطران طروحاتها: الأول عن الكتابة كعمارة إبداعية، والثاني عن القراءة كخطاب واصل، وباستحضارنا للثالوث النظري الذي يفرزه هذا الجانب من الدراسة، تبدو لنا مجموعة من المنظومات المبصرة للخطاب المعرفية وخلفياتها:

١- منظومة الكتابة: وتشكل حول النص على مستوى الإنتاج والتبني، هذا الذي يقاربه الناقد على خلفية البلاغة الجديدة بما يطغى عليه سجلها النقدي من توسيمات مفهومية عن الإنتاجية النصية وأوالياتها المولدة لبلاغة التقدير والبيانات و"مواقع الالتحيد"، كما لمسات التشغيل المحايطة لأبعاد الانزياح وتفاعلات الانساق بشفراتها الشفافية، الرمزية، التاريخية، الأساطورية...

٢- منظومة القراءة: وتؤني كميته لرسم حدود التجاذب بين القارئ والنص، هذه العلاقة التي يمتثلها الناقد عن أنصاف مرهف لأجهادات النظرية النقدية الحديثة، خصوصاً وأن أحد إنجازاتها الكبرى قد تأسس على مشروع مصالحة مع التلقي كما هو معروف. هذا التحول الذي يستدرجه الناقد إلى خطاب النظرية لإبراز ثوابت تلك القرارات المنطقية التي ظلت لأمد طويل مستكونة بأسطورة النص وانشطاراته المولدة لسلطات متاخمة (سلطة المؤلف، سلطة السياق المرجع تعديداً).

ومع هذا الطموح التفكيكي الموجه لاختراق ميافيزيقا النص، تفتتح المعرفة النقدية في الدراسة على بلاغة مغايرة تستدعي السياق القراء من حيث هي استراتيجية نصية "ينس القارئ" بنيتها الكتابية كما لو كان صوتها المضاعف الثاوي في فراغاتها، لتفدو

هذه "العلاقة النقدية" بالمفهوم الذي يتبناه الناقد علاقة حوارية بين القارئ والنص. تلك التي يتأملها بوعي نقدي موسع له خاصية الكفافية المفهومية من حيث ارتباطها مفتوحة تفكر في العلاقة النقدية كمفهوم متعدد الأبعاد على خلاف الدلالة الحصرية التي كرسها "نقاد الوعي" من مدرسة جنيف الظاهرية (٢).

هكذا تصبح القراءة من هذا المنظور ممارسة إنتاجية تستغل وفق بناء علاقتي، من مظهراته:

- التمثيل الحوارية للنص بوصفه ذاتاً مفكرة لا مفكراً فيها فحسب، ومن ثم تبين العلاقة النقدية كفضاء لهذا التعاضد الحوارية بين النص والقارئ.
- التقييم الخطابي المرتكز على سفر العلامات وتجاذب الانساق مما يجعل من القراءة أداة لإضائة لخصوصية النص وتفرده، حتى لا تتحول الخطابات إلى إنتاجات متعالية ومنغلقة.

- القيمة الاختلافية لسيرويات الدلالة المشتتة على حدي المحايطة (النص) والتحقق (القارئ)، إذ العلاقة النقدية من هذا المنظور هي أفق مفتوح لشمايش آتئين منتجحين ليس من الضروري أن تتوحد ميكانيكيات عقولها المفكر.

٣- منظومة التأويل: لا يتبناها الصوغ المقترح بهذا التشذير المفهومي بناء نمذجة صناعية لتقطيع وعزل منظومات وإستيمات نقدية، بل هو بالأساس إجراء يسمح بفحص التوسيمات المكننة التي تجترحها الدراسة في إنتاج معرفتها. إذ على الرغم من خلو عتبات خطابها الواصف من أي تأشير إلى مفهوم التأويل، إلا أن آفاق التفكير التي يفتحها الناقد في بناء منظوره القرائي تضيء بأهمية سؤال التأويل عنده على النحو الذي تتقاطع أوالياته في تصاعيف مجموعة من المفاهيم والمقولات مثل: المعنى، القصد، الفهم... مع ما ينظم مسار انبثاقها من حيث الانتشار والتكثيف والتعدد والتجسيم والفراغ... من هنا فإن الانشغال الأساس للناقد

في هذه الدراسة، وعلى خطوط التماس التي تصله بالقضايا "الهيرمينوطيقية"، لم يكن موجهاً إلى فتح نقاشات عامة واستقصاء جدالاتها المختلفة، بل هو ينحو إلى إضائة اعتماد كفاءاتها بشكل يجعل البحث في النظرية تسبيحاً لمرئيتها وتمثلاتها، وليتأسس بالتالي على خلفية ذلك وعي قرائي يعيد مقاربة الكثير من أبنية الخطاب النقدي التقليدي، ومنها تلك التصورات الفيلولوجية الأصولية التي قدام منظورها التأويلية من "اللغوس" النصي على أشكال من التمرکز يؤول الناقد وعياً نصياً مغايراً ولشؤول في مقابل ذلك إلى سلسلة تفكيكات تصير معها الوحدة تمهداً واليات تحولاً والكيونة إكناً... وبهذا التصور يؤول الناقد وعياً نصياً مغايراً ينهني في بعده التأويلية على شبكة توسيمات ترى في النص كبنوة تستولد أنصاع حبايتها من إنتاجاته الدلالية المنبثقة من إستراتيجية البناء اللغوي لموضوعة الجمالية وقيمته الاختلافية المعطلة خطاها في صليات التكثيف، التقدير، الاتزان... وهو ما يرسم لتأويل ممرراً عبرياً يفضي به "من النسق إلى القسمة ومن الظاهرية إلى النسق ومن التقنية إلى الرؤية، ومن التحليل إلى التركيب، وبالتالي من المعنى إلى الرمز".

هذا هيما هو على مستوى إرساءاته الاجتماعية موسوم بتلك الفراغات التي تحفرها البنيات السوسيوثقافية المضمرة في له وعيه المعرفي والتي تقود الفعل التأويلي إلى بحث آثار الواقع من خلال أشكال تفصل النص مع التاريخ والعالم والمعرفة. وهي أيضاً البؤرة التي تنشق عنها المنظومات القيمة المولدة للمفاسد والأوجاع، لذلك تنبع في تصاعيف الرؤية التي يسوقها الناقد لحظات إنصيمات ناجمة لتمثلات تترومذ المآزق التأويلية لموضوع القصيدة بوعي قرائي مفتوح على أجهادات "الهيرمينوطيقا" الحديثة.

هكذا يتهدى الإشكال التأويلي مفهوم القصد من حيث هو بشكل ما فسيحة دلالية متغيرة من جهة انشطاره التكويني، أولاً بالمعنى الذي يفيد (إمكان انشطاره بين مواقع مولدة عدة: (المؤلف، النص،

جبهة النص: لأحد فرسوز



القارئ) مع ما لهذه المواقع من انشغالات فرعية أخرى، ومن جهة انفلات سنه ثانياً مع خطط التواري الشخصية في فصول النص ومضممراته والمولدة لقصديات قد تكون "لا نهائية". هذا بالإضافة إلى نمط القصديات المتضاربة المناهضة لسلطة القبلي والمتالي، مادام المبدع لا يضع في خط المعنى كما عبر: (ن. فرائي) ومادام القارئ بالمقابل لا يبنى مقاصده وفق حدودات مزاجية بعيدة عن اشتراطات النص و"علمائه".

◆ النقد الإبداعي والنص السردي: البنيات وصيغ التركيب الحكائي والخطابي

مع كتاب: "حياة النص" ربما نكون مدعوين للتفكير في سؤال نقدي قديم جديد هو: هل من المفروض أن يوجد النص المكتمل والقوي لكي يكون موضوعاً للنقد؟ وبصيغة أخرى: ما هو السور النقدي، الذي يبرر اختيار أحمد فرشوخ للنصوص لا تقصوي دائماً تحت حساسيات أدبية محددة وموحدة على الأقل إذا اعتبرنا أن بعضاً منها لا يستند على تراكم كمي يسمح باستجلاء خلفياته الجمالية؟

يفتح هذا السؤال أفقه الافتراضي باستحضار رهانين نعتبرهما عصب الوصي النقدي لدى الكاتب في انتقاء هذه التوليفة من النصوص السردية: أولهما مسالة التجربة الاحترافية في المنجز الإبداعي المغربي والعربي لإضافة منظوماتها الجمالية والقيم والتالي إضافاتها النوعية على مستوى الكتابة. والثاني البحث في السيرة المكتوبة كانت لتجارب تعيش اليوم قلها الوجودي في عنف الكتابة كما في بعض الأشكال الحدائية الجديدة. ولعل هذا هو يفسر أن الكثير من مقالات الكتاب كانت لتجارب سيات محدة لها هاجس التلبية لتطورات مشهدنا الثقافي إبداعياً ونقدياً.

وبهذا الطموح يقرب الناقد من نماذج نصية تنتمي لشقافة السرد الروائي والقصصي، محاولاً رصد أسئلتها واستجلاء بنياتها وتشكلاتها النصية

والخطابية، متأملاً الأنساق الجمالية والثقافية والواصله لها بالذات والميض والتاريخ والعالم.

وهكذا نجد الناقد في مقارباته مشدوداً ضمن انشغالاته الأولى إلى آفاق افتراضية تجعل من سؤال الكتابة بؤرة تفكيره، حيث يكون على كل نص أن يستعيد سيرته وأسرار تطلعه وانكتابه. لذلك كان من مهام القراءة أن تواجه منذ البداية لعبة الكتابة، وتتكك أوعاها المضمرة من أجل الكشف عن الأنساق المؤطرة لها من حيث هي مرجعيات تنص، تصورات المبدع للكتابة والخلفية الجمالية المدعمة لها. هكذا يستدعي الناقد "إستيمات" جمالية ناظمة لخطابات النصوص، كاليعد التجريبي في رواية: "الفريق" وتحولات الأصول في: "جنوب الروح"، وعنق الكتابة في: "رجال في الشمس"، والمتخيل السيكلوجي في القصة المغربية وغيرها.

وعدمًا لهذا التفصيل الماكرونصي، تتواصل الخطاطة القرائية في أهبتها لاستجلاء جانب من تشخيصات تلك التوليات البؤرية، التي يتغلغل منها الدارس كوسائط نحو الاشتغالات الميكرونصية موسماً إياها أحياناً بأسئلة إشكالية من قبيل: كيف نقرأ "جنوب الروح" ضمن شجرة التخيل الروائي بالمغرب؟ (ص: ٦٠)، أو عبر مكاشفة فعلية لتواطؤ عتباتها ومداخلها كما في: "رائحة الورس" التي عمل على تفكيك لعبة ميثاقها الميتاكالتي والتداولي من جهة تورطه في "وشاية" مبلطة لها توشية كتابة تفكر في مشروع انكتابها وانقرها. هذا من مما يتسولد عن مسئلة هذه الاختراقات لأوهام الكتابة وخذعها النصية من وهي بتحويلات أشكالها وانفلات هوياتها الأناشيسية. وهو الوصي الذي يقود الدارس إلى إعادة التفكير في بعض تميظاتها النوعية على نحو مغل مع نفس المجموعة حين وسمها "بدويان قصصي". أو مع رواية: "جنوب الروح" التي يقرأ سجلها النصي من موقع مفتوح يلتقي فيه التخيل والتاريخ والرواية والسيرة والشعر.

وعبر هذه المرات متعني الدراسة في

رصد أبنية النصوص وآليات اشتغال خطاباتها، مشرعة لذلك تبثيرات منهجية ناظمة لتيمات ومفاصل قرائية بفهمها النقدية وتشكلات لغاتها الواصفة، وهكذا تتخرط في مقاربة ميكرونصية تحليلية تسال البنيات الصغرى للنصوص من خلال مجموعة من تشخيصاتها التيمية والجمالية من قبيل:

- المتبات بمناصاتها اللسانية
- صيغ التفاعل المفظولي بأنماطه الحوارية والتنامية.
- البنيات السردية وتشخيصاتها الجمالية والموضوعية.
- اشتغال المركبات السيكلوجية في لا شعور النص.

ومن خلال هذه البنيات تشق القراءة مسالك متنامية تصل النصوص ببنى متاخمة، ويثبت في طرائق متصلها في صوغها الخطابي، ومنها نحو علاق القرباء الممكنة الواصله لها لتلصصاً وجمالياً بنصوص أخرى (نموذج القرباء الإبداعية بين الإنتاج الروائي والشعري لحمد الأشعري). وهو ما يجعل القراءة في طخمتها النقدية على مستوى من الحذر النقدي والإبستيمولوجي الكفيل بتحريرها من أسر التفسيرات المنغلقة والمتعالية. وبالتالي تجذير وهي مفاير أتاح للناقد الاسترشاد بمقاربة تحليلية موسعة تستوهم النص في سياقها وهي تلقيه، كما تستجيب لكفايات الفهم والتفسير والتاويل والتشوق. فضلاً عن الملامة النقدية التي تقوي مردودية مثل الناقد لرحمياته، حيث يعمل من ثراء منطقته الأساس في القراءة والتاويل حتى لا يصبح مجرد خادم للنظرية، لذلك يحس القارئ وهو يتتبع خطوات التليل بما وراء مخطوطة النقدي من ثراء معرفي ونظري. إلا أن الناقد مع ذلك لا يقع تحت وطأة إسقاطاته الجاهزة، بل هو في تصرفه لمرفته يظل متشبعاً بالتفكير في إمكانات تسييبها واستثمار نجاحها التحليلية والتجريبية، مشرعاً بذلك أفقاً لتقاطع المعرفة والنص والذات في جلدية منتجة ومتواشجة، لتكون



بالتالي إزاء منظومة قرائية لها راهنيتها كما هي في الآن نفسه مسكونة بمشاريح جينية وأعدة تملن عن نفسها عبر لحظات من الاسترجاع لخطاطات قرائية من امتدادات معرفته المتكر فيها.

نقد النقد: تراسلات القراءة أو الحوار بوهي مركب:

يأتي مبحث نقد والنقد في هذا الكتاب ليستكمل المحطات القرائية المؤلفة لعمل الناقد أحمد فرشوخ، حيث تتلخص مجموعة من المقالات لرصد معطيات من النقد السردي المغربي سواء بشقة العلمي المشهود في منهجه إلى حرفية البحث المتخصص، أو في شقه (الجمالي) الموسوم بالانفتاح والتوسع. وإذا جاز اعتماد هذا التمييز الأولي، فإنه لن يكون سوى مصادرة آنية للتمسك بالدالة الساقية المؤطرة للكتاب من حيث هي تشخيص ممكن للملاح إبدالية من مشهدنا النقدي، وضمتها بصورة ما الدالة النقائفة من زاوية التمثل المغربي لهذا النقد بوصفه إنتاجاً فكرياً يطرئ في حركية المجتمع ومنظوماته القيمية والرمزية.

معنى هذا بشكل عام ارتهاج الدالة المفهومية لنقد النقد بوهي مركب، مادام مفروضاً أن يوجد النقد حيث توجد المعرفة والخطاب (٤)، إذ لا يمكن للمعرفة وقد صارت قيمة نصية وخطابية أن تثور إلى ثبات وإلى جوهريته متصلية. لذلك فإن نقد النقد والنقد عامة لا يمكن إلا أن يكون جدالياً بقوة انخراطه في السبورة: أي بقوة حيازته على موقع "دال" يحتل مكاناً كما يرى "فوكو". إنه بهذا المعنى لا يتوقع على حدي: دال يحيل على مدلوله التعمالي (Transcendental) أي دال المكثف بنفسه داخل نمقه المنطق، بل هو في حالة تسيب مستمر لوجوده في المكان، ومعها يحقق امتداده من المعرفة إلى الخطاب، ومن النص إلى خارجه. وربما تبدأ أولى خطوات هذا الاندماج في السبورة الحوارية عندما تأخذ في الاختفاء تمييزات اللغة الأولى والثانية، وتلك بالأساس مهمة نقد النقد الذي

يتناول الباحث قضايا من واقعنا النقدي وأسئلته.

وهكذا نكون مع مباحث

الكتاب أمام عناوين/

عقبات تستدرجنا نحو

طروحات مؤطرة

لنصوصنا من قبيل، المنهج

والمعرفة، النقد والكتيونة،

التاريخ والخيال، التأويل

والمؤسسة، وغيرها.

يحول ما كان قبله لغة واصفة إلى لغة موصوفة، ثم لا يلبث وقد صار موضوع نقد تال أن تتحول لفته الواصفة إلى لغة موصوفة وهكذا...

ومن هنا فسإن الرؤية التي يبيلورها كتاب، "حياة النص" على خلفية هذه المضافة النقدية (نقد النقد) سيكون ضمن رهائاتها الممكنة أن تعيد تفكيك ما تمثله النص النقدي (الموصوف) في شكل كلمات وأنساق واعية ومندمجة (أحكام، تصورات، مفاهيم، مقولات...) لتحويلها ثانية إلى وحدات قرائية، أي إلى لغة موصوفة تجعل من النسق المنذج مجرد احتمال وإمكان يبعث من خلال اللغة الواصفة الجديدة عن نموذج النسقي الجديد، المولد بفعل السبورة القرائية. هنا إذن، لحظتان قرائيتان متضادتان تعمل الدراسة على إرسائهما: الأولى مكرونية موجبة لحالة الإمساك بالبنيات الكبرى للنصوص من خلال أنساقها الكلية الناطظمة لمعرفتها وخطابها. والثانية مكرونية تعمل على كشف بنياتها الصغرى المرتبطة بتفصيلاتها الموضوعاتية والمنهجية.

في أفق هذا التمثل لفهوم نقد النقد ووظيفته، يتناول الباحث قضايا من واقعنا النقدي وأسئلته. وهكذا نكون مع مباحث الكتاب أمام عناوين/ عقبات تستدرجنا نحو طروحات مؤطرة لنصوصنا من قبيل: المنهج والمعرفة،

النقد والكتيونة، التاريخ والخيال، التأويل والمؤسسة، وغيرها. وعندئذ لن تكون هذه العناوين مجرد توصيفات فوقية لنويات موضوعاتية، بل هي بالأساس بنيات ذات خلفية إكسالية من حيث بنات أطروحية لها أسئلتها وأمّزقها. وهذا ما تعضي الدراسة لالتقاط ثرائه النوعي عبر تشخيصات إيدالية يمكن صوغ اشتغالها الملاهي في تمظهرين أساسين: الأول معرفي/ علمي، وهو وسم لنقد (حتى لا نسميها اتجاهًا نقدياً) غلب عليها طابع البحث المتخصص، على نحو ما يمكن أن نثال لها من متن الدراسة بأعمال كل من: البيوري، اللهي، عقار، لمحمداني.

والناقد أحمد فرشوخ على الرغم من عدم اشتغاله بمعمار القراءة النقدية في قراءته لهذه الأعمال ربما تحت إكراهات لها سياقها في الزمن والكتابة إلا أن وعيه بمصومية هذه الكتابات قد جعله قريباً من أطروحاته واشغالاتها القرائية والتطهيرية، وبشكل واضح من الأسئلة والإشكالات الجوهرية لنقدنا المعاصر. خصوصاً وأننا هنا أمام أسماء وازنة في الساحة الثقافية المغربية والعربية، وهو ما يعبر في حد ذاته أحد رهائات هذه الدراسة.

وبمؤدتنا إلى بعض العناوين التي يقترحها الكتاب كمتيات للقراءة، فإننا نفهم ما تحمله من صمات المشروع النقدي الذي يقاربه ويعمل على إضائة أطروحاته ومنظوراته التحليلية والنظرية. لنكون مع كل دراسة أمام أطروحة مركزية لها قوة الحضور من حيث هي استراتيكية ونسق معرفي للممارسة النقدية. ومن داخل هذه الأطروحة يضيء موسماً أجهزها المفهومية وتمثلاتها المعرفية، مضيئاً فرضياتها وإشكالياتها، باحثاً في تمسقاتها وإمكانات تسميها.

عبر هذا التتبع يمتدنا الكتاب إمكانية معرفة كيف يفكر النقد في نفسه، ومعها إذن تصبح الدراسة كما لو أنها تفكر بواسطة السؤال، أو كما لو أنها بحث عن السؤال الذي تعدّ كتابة الآخر جواباً له. وما أن نتخبط في هذا الأفق حتى يصبح





التقد بحثاً موسماً لحدوده النوعية، ومخصصاً لقيمة المعرفة والثقافية، وبالتالي مفتوحاً على اشتغالات جوهرية من ألقنا النقدي. وجهتها يتحول السؤال في هذه الدراسة من بحث في المعرفة إلى بحث في الخطاب، إذ يكون عليها بصورة ما، ووفق الرؤية التي يقودنا إليها الناقد، أن نستعيد المؤلفات المقترحة لهذه الدراسة بشكل يسمح بإعادة هراعتها من حيث هي مؤلفات لا تتشغل بنفسها كممارسة معرفية فحسب، بل تنزع إلى أن تكون مسانعة مشاريع نقدية. لهذا كانت قراءة الناقد لها بمثابة اكتشاف لها في الآن نفسه، وهكذا يتولد من رحم كل مؤلف مشروع قراءة نقدية نوعية كما تكشف بعض المداخل التالية:

- كتابة المكان بقوة التاريخ والخيال، وبناء "جغرافية نصيحية" مسانعة لأنماط سردية (الرواية المغاربية: عبد الحميد حطار).
- الإبداع أفضاً لتشخيص الكينونة والبحث في المعنى الآخر للشهك لتمثيلات المدونة وخطاطات الأصول (هجرة المفاهيم والتكسار حدود التجلوس: مفهوم التمسرح الروائي نموذجاً) (في قراءة الرواية: حسن المنيعي).
- الرواية وأسسئلة الكتابة: التكون المؤسسي، البناء الانتشطاري، الاشتغال الأطروحي.. (في الرواية المغربية: أحمد الببوي).
- النقد التاريخي الجديد وفرضيات التجاوز الممكنة، من العلاقة الماطفة (النقد والتاريخ) إلى العلاقة الواصفة (النقد التاريخي)، من القراءة الهاربة (الحصرية) إلى القراءة الاحترافية (المفتوحة)، من الدائرة التاريخية إلى الدائرة السيميولوجية، من النقد

التاريخي إلى النقد التاريخاني (التاريخانية الجديدة) (النقد التاريخي في الأدب: حميد لعمداني).

أما بخصوص التمثل الثاني لاشتغال الإبدالات النقدية المقترحة في هذه الدراسة فهو ذو طبيعة جمالية من حيث هي تشخيص لتجربة نقدية تقوم على تمثل المفهوم الانفتاحي للنص الإبداعي من زاوية استيعابه لرحابة التمثل واستمداداته في الذات والواقع، وفي الذاكرة والثقافة والتاريخ. وكذا من زاوية اشتغاله الخطابية أيضاً من حيث قدرته على ممارسة "فوضاه الممكنة" ونسج "أوامه" اللعبة، وعلى خلفية هذا التصور الجمالي للنص السردى المثل هذا تحديداً بدراساتي عبد الرحيم المصلا: "الفوضى الممكنة" و"رواية الأوام" يتفحص الناقد مقومات المنظومة المفهومية والقراءة لهذه التجربة النقدية فهل فيها مژودة بوعي نقدي وجمالي جديد بما فوهر لها من قدرة على معاورة النماذج السابقة، وكذا من القدرة الاقتراحية الطموحة التي تعمل في ضوئها على بناء مشروعها النقري. إذ هي كما يقارنها الناقد مأخوذة بجماليات مفارقة تجعل نقد التمثل رهاناً سردياً يفتي بشراء حقول ثقافية متباينة تقرب الإبداع من منابع الحياة، وتلون الحقيقة بوسم الغريب والمجهول والمكسوت عنه. هذا مع الاستثمارات الممكنة لطرائق الانفتاح القصصي والأجناسي المضيفة لتواصل الخطابيات والأشكال واللفات، وبهذا يكون نقد التمثل اكتشافاً لبلافة جديدة تقرا النص بوصفه تمثيلاً لكونيتها الرمزية والاستمرارية والمتقطعة لقيمها الشريدة المنتشرة في ذاكرتها الثقافية والتاريخية. يبقى كتاب: "حياة النص" صموماً كتاباً

عن مهرة النص وقوّه، فيه وعبره نستعيد حكاية المعرفة وقد صارت حياة، ونحيا فيها حين تنزوي ذاتها المفكرة أو تنسحب أو تموت، فنصبح هي ذاتنا/حياتنا المثيقية المفكر فيها، أو بالأحرى ولادنا الجديدة المنبشقة من رماد احترقا. إنها إذن ذاكرة لذاتنا المنسية، بل هي امتدادنا الوجودي حين تتحصر سبرورة زمننا التاريخي، بهذا المعنى فحياة النص تتخذ معاني متعددة: فهي مع خطاب "النظرية" استمداداً لما انفلت من فكرنا الشريد المكثف في أبراج عوالم المتخالية، من أجل ترويضه ثانية في عمليات تسبب واستقطاب حاضنة لتصفقات إنجازية. وفي حضور الإبداع هنا المصوص تحيا مدامات تستطيع البرج بأسرارها والنطق بلغاتها الصامتة والكتمية، ومن ثم الانتشاء بهرقتها التوهجية حين تستهويها غوايات القراءة. أما هناك في ضفة الناقد، فحياة النص قدح لزناد الوعي وإعادة تأثيث لمملكة الأفكار.

والكتساب في كل ذلك بحث في امتدادات الحياة النصية على تخوم الكتابة مدام الكاتب يفكر بها من داخل النص ومن خارجه. ألم يوشع إرسائيه "الاستهلال" بشذرة "تيتشوية" لماحة تقبض على نار الحياة لتهدد بها عصمت النص حتى يولد بالتالي ولادة "بروميثية" (بروميثيوس)؟ ألم ليس في قراءات عدده على نحو ما يتسامل في ما كتبه مؤخراً حول: "دليل المدى" لمعيد القادر الشاوي: "هل تكون حياة النص ثرياً ضد كل اندثار، وضماناً داخلياً وضمرراً يتحدى تلك النهاية الفاجعة"؟ (٥).

* كاتب من المغرب

المصادر

- ١- أحمد فرسخ: حياة النص دراسات في السرد، دار الثقافة (٢٠٠٤).
- ٢- إدوارد سعيد: مقال بعنوان: مسألة النصية عند فوكو ووردا، ترجمة د. إسماعيل الشامي، للنص الثقافي لجريدة العلم، (١١ ١٢ ٢٠٠٤).
- ٣- أحمد فرسخ: ص، ١٨. ويظهر أيضاً: النظرية الأدبية للممارسة وإمان سلدن، ترا: جابر عصفور، دار الفكر، ١٩٩١، ص: ١٨٧.
- ٤- م. فوكو: عن إدوارد سعيد، المقال السابق.
- ٥- د. أحمد فرسخ: في مقال بعنوان: دليل المدى، كتابة اسم الآخر، منشور بمجلة الثقافة المغربية، ملف الرواية المغربية الآن: العدد: ٢٠١٢/٢٥، شهر ٢٠١٢.

إدعة عشرة دقيقة!!

ثمة كتب، وأعمال أدبية كثيرة عالجت فكرة الجنس، كموضوع حياة، لازمة إياه من خلال الفلسفة والتحليل، داخله إلى تلك الحالة من بوابة أخرى مغايرة للممارسة والشهوة، ولعل من أهم هذه الكتب الإبداعية الحديثة، التي كانت قيمة الجنس أساسية فيها، هي رواية إحدى عشرة دقيقة للبرازيلي "باولو كويلو" الذي يرى في أن هاتيك الأحد عشر دقيقة، التي تترجم فترة الفعل الجنسي، تحمل في طياتها اختزالاً لكل مدارات العالم، وتمثل محمداً لتفصيل توجهاته ونشاطاته، وهو يوضح أن تلك الدقائق هي سبب رواج صناعة الأزياء، الملابس، العطور، السياحة، السفن الاحتفالات، الخمور، المطاعم، الزواج، الطلاق، ... بل أنه يراها أبعد من ذلك، أيضاً، حين يكشف أسرار الفلسفة لتجليات جدلية الجنس والحب، على لسان "ماريا" القادمة من البرازيل إلى سويسرا التي انتهجت الدعارة مهنة لتحقيق أهدافها، غير أنها وجدت ذاتها تخوض في عياب البحث في جدوى الجنس، تحليلاته، فلسفته، والعلاقة بينه وبين اللذة حيناً، والألم أحياناً أخرى، ليس كآلية ميكانيكية بل كفعل يكشف تفاصيل أخرى للحياة والموت معاً، وينتهي أبعد من ذلك في دروب فكرة الخلود، وكييمياء الحب، على تناغمات كافة موسيقاه، بل أنه يتجاوز هذا الحد بجرأة نادرة عندما يناقش تاريخ الدعارة، والتأسيس لتلك المهنة الأقدم في التاريخ، إلى أن يوصل المتلقي إلى قناعة بأن هذا الكتاب هو رواية في إحدى حلقاته، لكنه في جوانب ثانية هو بحث شائق ينفّث على كل ما له علاقة بخيومد الجنس المتشابكة مع كافة نواحي المعرفة، ولعل تيمية "كويلو" الأكثر إثراً هي في أنه جعل صاحبة الفعل وحده تتكلم تارة من خلال ممارسته، وحضورها في ماخور "ماراماريا" وعلاقتها مع كل الذين عاشرتهم، فأعطت تحليلات لتداعياتهم النفسية وتفاعلهم معهم، بينما هي دأمة البحث عن الشرارة الحقيقية للجنس المتناغم مع الحب واللذة والألم، وهي تبوح أكثر عندما تقرا من مذكراتها ردود فعلها على ما ترى وتسمع، إلى أن وصلت إلى السؤال المفصلي وهو هل أحبت أخيراً؟

هل كان للفنان الذي عرفته، ذات صدفه، ذلك الأثر الأعماق، الذي جعل منها عارفة مثل نبيه، بعد أن دخلت التجربة وخبرتها ؛ تجربة الجنس والحب معاً؟ ولماذا كان العنصر الآخر/الرجل، الشريك لها، مرتبطاً بالذن، أم أن ذلك الحلف القديم بين الروح والجسد كان أكثر ما يتجسد في الفن وفي من يحمل رسالته وجداً ووجداناً؟

هنا يمكن أن يشتبك المقد أكثر، وتتحدد التفاصيل بحيثيات أخرى، في أن تكون مألوكا للرأي في القناعة بأن ما تفعله هو جزء من وظيفتك في الحياة، وفي اكتشافها، حتى ولو كان هذا الاكتشاف من خلال عاهرة، وهي هنا ليست بالمعنى الأخلاقي التقليدي المتعارف عليه، إنها تقود المتلقي، تقود ذاتها، إلى تلمس وترميم غائب عنا، في أن الجنس، وإن كان مختزلاً في إحدى عشرة دقيقة، إلا أن فلسفته أبعد من ذلك بكثير، إنها تكشف الطبقة التقليدية عنه لتعيده إلى سيرته الأولى قريباً من القداسة، معبرة فيه عن جنود الأشياء، وجدوى العلاقات الحقيقية بلا موارد، بل بشغافية عالية، وصديق أكثر!!

ومستقيم وفطن، ربما كان لا يحب أن تجرى معه مقابلات، لكنه لا يبدو أن دفته سيصبح شاردًا. إنه لا يهتم من الأسئلة. هو مسهل ولطيف جداً بشكل استثنائي، لكن لديه عادة مذهشة تتمثل في انتقاده لعمله دون تفكير حذر؛ فهو لا يستطيع أن يجري حواراً، كما يقول. يعيد كتابة الفقرات الإفتتاحية مرات ومرات؛ أمسك إلى وصف كل زاوية من زوايا الدرج. هي الحقيقة أكتب لإقناع نفسي، إنه غير متطرس، ساخر وصادق. عندما تسمعه يتحدث لا يمكنك أن تعتقد أبداً أنه رواي صاحب روايات رائجة جداً. جعلته رواية "أغنية طائر" مشهوراً. إنه طائر لا يزال يفتني (بيع من الرواية أكثر من مليوني نسخة). لقد كانت رواية مثقفة، حلوة مرة، ولا تكرر، تقع أحداثها أيام الحرب العالمية الأولى، تلتها رواية "شارلوت غراي" (أيضاً لقيت رواجاً كبيراً، وتم تحويلها إلى فيلم من بطولة كيت بلانشيت). لكن فوكس لا يتذكر إلا الرواية الأولى هي تلك الثلاثية "البنت لدى الأسد الذهبي"، عندما يقول: "يبدو شاذاً جداً أن تكون أول شخصية مثقفة كتبها هي شخصية أنثى فرنسية، في الحادية والعشرين من عمرها، ولعيش في سنوات الثلاثينيات - بينما كان بالناكيد من الأسهل كثيراً أن أكتب عن رجل إنجليزي معاصر في مثل عمري، لكن ذلك ما حدث".

من المشير أن يشارك فوكس في الشكوك (التي عثر عنها النقاد وربما شعر بها أصداؤه) كيف انتهى به الأمر إلى كتابة هذه الروايات. إن حكايات التقلدية تبدو وكأنها تنتمي إلي عصر آخر. يبدو وكأنه بالزائد المتخطر في منطقة "هولاند بارك" (مع القليل من ولنريد أون يتأثر فيه). بكرة نقاده ما يمترونه صفة تكرارية لديه. لكن كتابته - في الفصل أحوالها - تمتلك إخلاصاً نادرًا ومبدأ من الأعضاء. كما أنها تمتلك إحساساً (ها سيحتج نقاده ويقولون أنها عاطفية). يكتب عن النساء بشكل جذاب، ويكتب حول الحب، كما يكتب عن الجنس على نحو غير إنجليزي فضله أحياناً). حصل عام ١٩٩٨ على جائزة مجلة "ليتراري ريفيو" للندن لادب الجنس المصغر. عن روايته شارلوت جراي، علاقة جثة مع فرنسا تضمنه أيضاً بقوة على بُعد خطوة واحدة من أصوله. والفرابة تستمر: لكنها بالنسبة لميخائيل فوكس تتجاوز ما تراه العين. ما تراه العين هو ما يلي: شخص طويل

سيباستيان فوكس : من الضروري أن تكون عاقلاً حتى تكتب عن الجنون

ترجمة: مروان حمدان

سيباستيان فوكس عام ١٩٥٣ ودرس في كلية ويلينغتون وكلية إمانويل، بكامبردج. وكان أول محرر أدبي في صحيفة "اللانديدن" - كان كاتب صمود يومي في صحيفة الفارديان (١٩٩٢-١٩٩٨) وايضاً ستنلندارد (١٩٩٧-١٩٩٩). يواصل حالياً مساهماته بالمقالات والمراجعات في صدد من الصحف والمجلات. كتب وقدم المسلسلة التلفزيونية "جيش تشرشل السري" لقناة البريطانية الرابعة، الذي عرض عام ١٩٩٩.

كيلواي ونشرته صحيفة الأوبزيرفر البريطانية في آب الماضي، يدخل في تفاصيل تضفي جواً من عبيدة من حياة فوكس وكتاباته:

يبدو مكتب سيباستيان فوكس (Sebastian Faulks) مثل غرفة جنرال محارب، على الجدران توجد خرائط دقيقة مرسومة بقلم الرصاص - كما لو أن روايته الجديدة هي حملة عسكرية. لقد وضعت الخرائط لضمان أنه لن يخرج عن الخط التاريخي للرواية والذي يعتمد على مدى خمسين سنة، ولكي يعرف متى قام داروين بهذا العمل، ومتى قام أينشتاين بذلك الأمر، ومتى شوهدت السيارات لأول مرة في شوارع هينغا. والآن روايته الأكثر طموحاً آثار إنسانية (في ٦٠٠ صفحة) قد اكتملت. إنها تدور حول الجنون، طبعاً الأمراض العقلية، والرومانسية، وتنتهي أحداثها بالحرب العالمية الأولى، كان يمكن لفوكس أن يصبح هو نفسه جندي ممتازاً؛ فهو مطيع

صدرت روايته الأولى "خدمة الضوء" عام ١٩٨٤، أما رواياته الأخرى فمنها "البنت لدى الأسد الذهبي" (١٩٩٩)، وتجري أحداثها في فرنسا بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، وأغنية طائر" (١٩٩٣) وهي الأكثر رواجاً، وتحكي قصة رجل إنجليزي شاب وتجاريه الفظيعة في شمال فرنسا أثناء الحرب العالمية الأولى، والإنجليزي القاتل، ثلاث حيوات قصيرة (١٩٩٦).

روايته الخامسة "شارلوت غراي" (١٩٩٨)، تكمل ثلاثيته حول فرنسا بفامرات امرأة إنجليزية شابة تشترك مع المقاومة الفرنسية أثناء الحرب العالمية الثانية. أما روايته "على شارع غرين دولفين" (٢٠٠١) فتعكس قصة حب خلال الحرب الباردة. أما رواياته الأحدث فهما آثار إنسانية والآثار على مونت لو، وقد صدرتا هذا العام. الموضوع التالي، الذي كتبته كيت

"بشكل لا يصدق بالأسف عليها ودفعه ربحاً إلى الانتحال إلى مرضها، الذي كان مغشياً وفكرياً، لقد كانت فضولية بشأنه لكنها كانت منهكة جداً". لقد أصغته هماً للكناية عن مرض بالفصام من الداخل، عانى فوكس من كآبة في حياته - وتناول الحبوب لمعالجتها - لكنه يقول أنه "من الضروري أن تكون عاقلاً حتى تكتب عن الجنون، ومن الضروري ألا تجر نفسك رومانسية المرض إلى الاعتقاد بأن الناس المصابين يكونون إدراكاً متفوقاً للحقيقة"، لكنه ليس من الضروري أن تكون مجنوناً حتى تسمع أصواتاً، فذلك يكون نتيجة الإجهاد المفرط". لقد حدث ذلك مرةً، كان ذلك عندما زلزال بطلنا الثاني، سمعت فيرونكا تصرخ طالبة إياي، ركضت إلى الطابق العلوي، اندفعت إلى الضرفة ووجدتها والطفل نائمين، ويضيف أنه كان "بخير".

في الرواية الجديدة، يكتب فوكس برفقة خاصة حول الحياة المالية، عندما أسأله عن كونه أباً لتسليط عليه بساطة رائحة ذات نظرة نسفية، إنه "أفضل شيء حدث معي على الإطلاق". إنه أمر "بسيط"، يسعد أن يضيف بأن هذا بسيط أن فيرونكا تعرف ماذا تفعل، في ذلك سباق أخيرني بأنه مُستبعد مثل الشخص الذي يأخذ أطفاله إلى المدرسة لأنه حاد الطبع جداً في أوقات الصلابة بالكلمة "حاذ الطبع" جعلت كلامه يبدو مرحاً جداً، فقط لأن الأمر ليس من المحتمل أن يكون كذلك، وماذا عن "الإجهاد المفرط" الذي جعله يطارده صبيحة مُتخيلة؟

لقد ضاجتني، أيضاً، بصيغة الذي يشبه "برميل المشرقة النارية" حول رُبوتة، إنه يُشبه الآباء الباستانيين؛ شيء زرع في حديثك لكذلك لا تعرف ماذا تسمنو؛ باسمين بري أم بطاطا. أطفاني مختلون جداً، كل ما عليك فعله هو أن تجعل تلك الإزوار شخصاً جيداً، حقاً وأن تجعل الباسمين الغربيين يمشق للأعلى ويزهر في الوقت المناسب، لمست متأكدة ماذا كان فرويد، مستمتع من هذا، ترفي والد فوكس عام ١٩٨٨، أحياناً، يتكلم مع أطفاله، ويسمع صوت أبيه في صوته: "التيانيب اللطيف، مع لهجة ساخرة قليلاً، لكنها، أمل ذلك، مخففة بالوذة، أحب سماع صوت أبي لأنني أحبه كثيراً". كان والده قاضيًا، وكذلك عمه، أخوه الأكبر "معام ناجع جداً في المحاكم العليا". وأبناء عمه محامون، عندما أشير إلى أن بعشه الرواية



أكون على مكتبي عند العاشرة صباحاً، لاحظوا قوله "يوم بسيط جداً" - وهذه إحدى كلماته المفضلة - وأعتقد أنه أبعد ما يكون عن ذلك. إنه يظهر بعض الأدلة على أنه يبعد عن الثبات بنفس ما يظهر عليه، يقول صديقه وزميله المسابق في صحيفة "الاندبندنت" روبرت ويندر أن حالته قبل النشر يمتريها "خلق خفيف المستوى سرعان ما يحترق... إنه يتلقى مثل الجحيم، لكن كل كاتب يستحق القرامة يتعذب كثيراً، صولتك الخاص يبدو واضحاً جداً بالنسبة إليك، لمست متأكدة ما إذا كان صوت فوكس يبدو واضحاً بالنسبة إليه أم أن قلقة عادي، إنه ليس شخصاً يتكلم بسهولة من الناحية النفسية - وللمفارقة أن هذا هو موضوع كتابه، اتسامل إلى أي مدى يعرف نفسه. يفاجئني تكراره لقوله "لا أعرف". لماذا أراد أن يكتب هذه الرواية حول الجنون؟ يجب عليّ أن أذكر بجواب أفضل من الحقيقة، الحقيقة بسيطة هي أنني لا أعرف، إنه يحاول، بلطف، اصطفاي جواب، لقد أثاره سؤال: "هل هو حقيقي أم أن الأمر كله في العقل؟"، والذي يراه بأنه "معارضة خاطئة بشكل خيالي". يعتقد بأنه من السخف الإشارة إلى أن "أي شيء في العقل ليس حقيقياً". ويتوسع في هذا ليضم داء الفصام - وهو مرض يقوم بأبحاث حوله بشكل هوسي. يتحدث عن امرأة مريضة بالفصام يفضل أن لا يكشف عن اسمها؛ لقد كانت غير عادية في سيطرتها السلبية على أعراضها المقدنة. لقد أخبرتني: "يمكنني أن أسمع صوتك، أصواتك مثيرة - لكن ما أقوله أصواتك أعلى وأكثر إلحاحاً". لقد شعر فوكس

ووسيم في الثانية والخمسين من عمره ذو شعر مجعد لطيف ومظهر مصقول بشكل مقبول، وقميص أبيض مبهر، وحذاء ثمين من الجلد المدبوغ، التفصيل الجديد الوحيد هو لحيته، تبرز من مظهره القلق، كما لو أنه كان منشغلاً جداً بالتفكير إلى درجة أنه نسي أن يخلق ذهنه، إنه يستبيح السهبة "أزمة منتصف عمره"، اعتقدت بأنها قد تصاعدني على الدخول في عقل طبيب نفسي من القرن التاسع عشر، إنه مليء بالنكات السهلة اللطيفة من هذا النوع، أي الأفضاخ، وأحسب أن أزمة منتصف عمره تمشط في كتابة هذه الرواية. كنت أجبر روايته (وحقيقة يدي تهدد بالانفلات بسبب الضغط)، صمدت طويلاً حتى وصلت مكتبي في الأعلى، يجلس أيام كمبيوتره "الأي ماك"، ويبدأ كما لو أنني قاطعته بين الفقرات، لقد ضابله قبل ذلك، قبل ثلاث أو أربع سنوات، في بيت طويل ورشيق في "هولاند بارك" تشاركه فيه زوجته فيرونكا (وكانت مثل البيت طويلة ورشيقة، وكانت تعمل معه عندما كان محرراً أدبيا في صحيفة "الاندبندنت") وأطفالهما؛ وليام (١٤ سنة)، هولي (١٢ سنة) وأرثر (٨ سنوات) - بالإضافة إلى قطتين بوميتين، أما الآن، فيفترني بأن المنزل مليء، "لا أستطيع أن أصعد في البيت" كما يقول، مكتبه على بعد مسيرة ١٠ دقائق أسفل درب "هولاند بارك". يبدأ عمل فوكس الهولي كما يلي: "أقضي يوماً بسيطاً جداً، أبض، أحل الكلمات المتقاطعة، أشرب لتراً من القهوة تقريباً (يجب أن تكون القهوة الصحيحة) في ذلك الوقت تهتز يدي برفق ويومض لزاماً عليّ أن أخرج من البيت، أفضل أن

سببها في فوكس





(البيولوجرافيا التي يستخدمها تستغرق صفحات) لا يختلف من عمل أخيه، يوافقي الرأي: إن استيعاب مادة نصف تقنية، إخراج الأحشاء منها وإصادة إنتاجها على نحو مثير هو عملية فكرية مثالية

قال فوكس ذات مرة أن شعاره هو: الحياة مستمرة - لكن ليس بالطريقة التي نتوقعها. ماذا كان يتوقع؟ أنا لا أعرف. إن تجربة كونك طفلاً هي أنه لا يحسب لك حساب، يشتهي أكثر الأطفال أن يكونوا مهمين، أو أغنياء ومشهورين - أو أن يتم سماع صوتهم. أنا متأكد أنني أحسست بذلك، خصوصاً أنني كنت الابن الأصغر. كنت نسخة احتياطية من أخي الأكبر، في حال حدوث مكروه، يضحك فوكس ولكن ليس بالاضمحلال بخاص.

لكن صوته كان مسموماً، فهو غني ومشهور، فهاذا ينقصه يقول فوكس أتمنى لو أنني عملت شيئاً للناس الآخرين. ووضيف: أنا فظيع في اللقائات، وقد خرجت من الصحافة بسرعة لذلك السبب، لكنني أصعب - وهذه مسألة أبوية، غريزة هيّة وكبيرة داخلياً - أنني أعمل إلى نقل فتاوت التجربة التي شعشتها. أرادته أبوي أن يصبح دبلوماسياً، أما الكاتب الذي كان هو يجب جداً أن يكونه هو غرامام غرين: أفضل حياته لكن دون أن أكون شيئاً جداً.

نشأ فوكس بالقرب من نيويورك، في بيركشاير، وقالها ما تحدث عن محاولته الخروج من واينغتون (لكنهم ما كانوا يسمحون له بالمغادرة). لكنه يريد التقليل من قيمة ذلك الآن. ما يكن سعيداً جداً في كامبردج، وهو يقرأ اللغة الإنجليزية. شهدت سنوات عشرينياته وثلاثينياته أزمة وراء أخرى - الشرب، سعي وراء النسيان، أربعينياته كانت (إلى حد بعيد) عقده الأكثر سعادة، خمسيناته جيدة أيضاً، كما يضيف، بقية أقل، لكن لم يمكنه القول أن حياته بأكملها كانت فعلاً من الضغوطات والتجارب "نعم، لذلك تماماً وصف جيد، نعم".

على الغلاف الأخير لروايته آثار إنسانية يعني أمه رسمياً، أمي، باعيل فوكس، لم تبق لتقرأ هذا الكتاب، لكنها اقتعنتني قبل عدة سنوات بأنه أمر شرعي أن يكون لدي اهتمام بالطريقة التي يعمل بها العقل - أسأله عنها فيخبرني ببصفتها، ما باعيل فوكس

من عائلة مفلسة، وعاشت طفولة قاسية، بعد الحرب، في عام ١٩٤٨، عندما كانت تعمل لدى إليزابيث أردن، طلب منها والد سياسياتان الخروج معه، كانت عائلته "متماشكة ومحترمة"، وعائلته "حيوية ومبهجة". كانت أمها ممثلة، وكان أبوها يلمب الرجيبي في منتخب إنجلترا - "رجل قوي لكنه معمد دائماً". كان هناك الكثير من الديون وقليل من الحجز في السجن - وهذا ما كان يجعلها تفجل بشكل مربع حين تفكر بأنها مستزوج شخصاً من عائلة فوكس المستقيمة، رغم ذلك، كانت أمه مثقفة، ولم يكن أبوه يمتلك آلة تسجيل قبل أن يتعرف إليها.

عندما كان سياسياتان في العاشرة من عمره، انهارت أمه عصيباً. وهذا أمر خلجت هي منه أيضاً. كان ذلك في أوائل الستينيات (من القرن العشرين)، فالأعراض التي كانت تعاني منها يمكن معالجتها في أيامنا من قبل طبيب عام، لكن في تلك الأيام، ما كان متوفر أن بدائها جيداً.

لقد جعلها انبهارها تهتم بالكيفية التي يدق بها الناس (مطالعاً تفعل مقارب الساعية). اعتقد أنها كانت تستمتع الأمر تماماً كذلك. ولذا عندما أبدي أنها اهتماماً بالأدب الإنجليزي وبالكتابة كانت متشجعة جداً.

قد يكون الأمر بسيطاً أكثر من اللازم، لكنني لا أستطيع مقاومة إجراء تحليل نفسي صغير هنا. أرى فوكس ابناً لأبويه (بالطبع هو كذلك). لكن كليهما موجود داخله ويناقض أحدهما الآخر. في العالم الخارجي يشبه سياسياتان أباء: ناجح ومرتاح وتقليدي. ولكن ألا يمكن اعتبار أمه - بأحاسيسها الفلقة - جزءاً من الروائي فيه وأنها تساعد في توضيح أي نوع من الكتاب هو؟ وطريقته في الإيجاز نحو النساء وموهبه في ذلك؟ لم يتحدث سياسياتان مع أمه حول روايته الجديدة. بعد أن مات أبي، كانت حزينة وأحي أشكال حزنها كان يتل في صمودية التعلق بالمالم أو أي شخص خارج نفسها. وجدت بريطانيا الحديثة غامضة ولا يمكن استيعابها، أصبحت متنزلة جداً، وهذا كان عيباً كبيراً.

مشاعر فوكس حول بريطانيا الحديثة ليست على خلاف مشاعر أمه، إنه لا يجدها غامضة لكنه، في كتاباته، يسبق عليها بعض الأخطاء، لماذا؟ لا أعرف. بريطانيا الماصرة تبدو لي طائشة - ملالمة وناضجة للصحافة - لكن من

الصعب رؤية العظمة الكبيرة فيها. أجد أكثر الكتابات الروائية عنها تخيلية. "الطعمة" هي الكلمة الأخرى التي تظهر أكثر من مرة: فهي ما يتطلع إليه فوكس، إنه لا يعرف لماذا حورته فرنسا، ما عدداً الوصول إلى الماضي يبدو أكثر سهولة هناك. لقد قاد سيارته "خلال تلك البلديات الفرنسية الشمالية بنواهدما الرمادية وأحسست بالبهجة بشكل لا يصمد - ولا أعرف لماذا. إذا كنت سائقاً للسيارة عبر "ريدنغ" أو ويندسور..... لا يحتاج سياسياتان أن يوضع أكثر هنا.

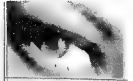
كيف يشعر حيال آثار إنسانية الآن بعد أن اكتشفتها يقول "أتهنتها مباشرة قبل عيد الميلاد، في حالة هيجان. كنت أعمل عليها لأربع سنوات طويلة وأحياناً بدوت نأها في النهاية. كان الأمر مريعاً، مثل التقدم للامتحانات النهائية كل يوم لتسلاوت سنوات، صلب الذات بشكل جنوني". كان فوكس لأعب كريكيت متحمساً ووضوح: "أحياناً في الحياة، كما في الكتابة، اعتقد أنني مثل جين مفكرات، الاسترالي رامي الكرة السريع. عليك أن تلعب بمعاذاة الخط، وأن تبقي رأسك ثابتاً وأن تأمل بأن تكون الأفضل. لكن أحياناً يجيء عدد أقل من رماة الكرة". أخبره بأنه ليس لدي فكرة عما يتحدث عنه.

"عندما اقتربت من الانتهاء، كنت أكتب ٣٠٠٠ كلمة يومياً لأنه كان بإمكانني أن أرى النهاية. لقد كنت مثاراً جداً جداً بسببها، ومتهجاً، شعرت بالابتهاج لوقت طويل. لكن تلك المشاعر اختفت الآن: أشعر بالانفصال، رغم أن الرواية هي رواية عاطفية وأنا عشت مع هؤلاء الناس لوقت طويل. يقول الناس أنهم يكون وهم يقرأون الفصول الأخيرة. أشعر بأنني أنجزت شيئاً، إنه مثل النحت نوعاً ما - الآن يمكنني الابتذال".

بينما كنت منصرفة، إلى مترو "هولاند بارك"، وجدت نفسي أسأله: أيهما هو سياسياتان نفسي - الياسمين البري أم بطاطا المملك إدوارد؟ فتررت أنه قليل من هذا وذلك. وهناك ساعسة سويسرية في الأمر، أيضاً، لأنه باستطاعتك سماع ما يجعله "يقل" - إذا كنت تستمع بغناية كبيرة.

(كيت كيلواي، الأوبزيرفر البريطانية)

* كاتب ومترجم أدبي



الوراقون

حين دخل نابليون بونابارت مصر غازيا فمحتلا في القرن الثامن عشر، أحضر معه آلة جديدة لم تعتمدها الحضارة العربية والإسلامية من قبل، ووقفت أمامها مصابة بالدهشة والاندهاش ثم الرفض كما هي عادة العرب في رفض كل جديد ومستحدث باعتباره على غير ما اعتاده السلف الصالح، هذه الآلة التي قدر لها أن تحدث ثورة في الثقافة العربية فيما بعد كانت المطبعة.

وقبل ذلك كان الوراقون هم المسيطرون على صناعة الكتاب، وذلك منذ اكتشاف العرب للورق بعد فتح مدينة سمرقند في القرن الثامن الميلادي، وقد استمرت هذه السيطرة إلى حين الغزو النابليوني لمصر. قامت قائمة الوراقين- كما هو متوقع- وأخذوا يشن هجوم كاسح ضد المطبعة والكتاب المطبوع، ووصل بهم الأمر إلى حد اعتباره رجسا من عمل الشيطان تنبغي محاربه ومقاطعته، وفي حملتهم الاعلامية الشرسة ضد الكتاب المطبوع تم تجنيد شيوخ المساجد والزوايا والعتبات المقدسة، وتم إصدار الفتاوى الشرعية باعتبار المطبعة والكتاب المطبوع رجسا شيطانيا، وأداة إبليس اللعين في تخريب عقول الشباب العربي المسلم، واختاروا اجنبيا يهدف إلى القضاء على قيم المجتمع العربي الأصيلة، واستبدلها بقيم الكفار الفرجة والمروج الغازين المحتلين.

وفي حربه الميائسة تلك، وحتى يكون للهجوم وجهة نظره المنطقية ظاهريا على الأقل، أخذ الوراقون ومن لف لفه فيهم من المرعوبين على القيم والأخلاق الحميدة المتوارثة، يعقد المقارنات بين الكتاب المنسوخ بخط اليد الذي يصنعه الوراقون وبين الكتاب المطبوع، منتصرين للأول متمسكين برأية جبر الحظ والكتب التي لا يوجد في الكتاب المطبوع، والخط العربي الجميل من كوفي وأندلسي وقلمي وغيره من جماليات الكتابة باليد التي لا يمكن أن يوفرها الكتاب المطبوع (لم تكن المطبعة قد تطورت لتوفير الخطوط المختلفة في الكتابة في ذلك الوقت).

ويتكره هذا الهجوم العائلي الذي تعرض له الكتاب المطبوع من قبل وراقي الزمن الغابر، بالهجوم الذي يتعرض له الكتاب الإلكتروني والكتابة الرقمية صموما من وراقي العصر الحاضر الغابر أيضا. ومن الطريف والمثير للدهشة أن نفس الحجج التي استخدمت في مهاجمة الكتاب المطبوع، تستخدم اليوم في مهاجمة الكتاب الإلكتروني والكتابة الرقمية عموما، ففي الكتاب الإلكتروني لا يمكن الإحساس برائحة الورق، ودهس الورق، وعصر الورق (يقصصون رائحة العث والخبرة)، وأين هي تلك العلاقة الحميمة التي يوفرها الكتاب المطبوع وأنت تقرأ مستلقيا في شرفة النوم على ضوء الإنارة الخافتة، وأن تحمل كتابك بيمينك وأنت في زهرة في جنات الحدائق، كل هذا غير موجود في الكتاب الإلكتروني.

ثم إن الكتابة الرقمية والإنترنت ستخرب عقول الشباب العربي، والثقافة العربية الإسلامية، وهي أداة من أدوات الغزو الثقافي، ووسيلة من وسائل العولمة في السيطرة على الأمة وغزوها واحتلالها، وهي أداة تخريب وتدمير وتسطيح وما إلى ذلك من سمات الوراقين الجدد، ومن إلامهم ولم يفهم من أضرار المقولة الخالدة "شعر الأمور محدثاتها، إلا أن كل بدعة ضلالة، وكل ضلالة مضايقة" في إنذار ونبذ وفي من النار والسنة التي لا تبيح ولا تحذر.

لقد تجاوز الوراقون عدة من الزمن ثم تزد عن ثلاثين عاما، ثم انصهر ابن ذلك العصر وحامل مبادئه ومبادئه، ونحن الآن بلاننا تدخل الجيوش في زمن آخر وفي عصر آخر، هذا الزمن الإلكتروني والعصر الرقمي يتخطاهما المختلفة والمتغيرة على كل مناحي الحياة بما فيها خرفة الكتابة والأدب. ونستجاول الكتاب المطبوع مع الكتاب الإلكتروني مدة قصيرة من الزمن لن نتجاوز العنصرين عاما بالقرن على بعضا لثلاثين ثم نجد ذلك سيموه. الكتاب الإلكتروني، ويكتسب باعتباره ابن العصر الرقمي وحامل صفاته أيضا.

ويستشكك والمترددون والمتمسكين بالروائع والمطور يقول، أين هم الوراقون الآن؟

رأى أردني
sanajeh@yahoo.com

القرآن الكريم لحكايته:

حين انخبتُ شريداً راحلتني...
ورأيتُ الأرضَ بنا عكس القلبِ تدور
سحبوا صوتي من أذنيه...
وقالوا: يا ما قلنا لك
حين ارتفعَ الموجُ
وفارَ التنوير...
اركبنا وطناً رطباً
لنحكك قلباً، ساوي عاصمةً تعصمني
زمتاً بور، (ص ١٦)
.....

وإذا تستمعني النصيحة على ابن نوح
فيكون مصيره الفرق فالهالك كم جاء في
محكم القرآن الكريم (ونادى نوح ابنه
وكان في معزل يا بني اركب معنا ولا تكن
مع الكافرين، قال ساوي إلى جبل
يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من
أمر الله إلا من رحم وحال بينهما الموجُ
فكان من المُفْرِقَيْن)، هكذا الأمر مع
الحال التي يريدها الشاعر ويضع نفسه
في إطارها:

ارتفع الموتُ
وجسرجرت الريحُ ذيونَ
صراخك
القتلُ هشيماً
تتقلّى في وطنٍ زور.
.....

وفي قوله: "فار التنوير" إشارة
واضحة إلى قوله تعالى (حتى
إذا جاء أمرنا وفار التنوير قلنا
احملن فيها من كل زوجين
الذين).
ولكن الشاعر لم يترك
القناع يتصرّف بحرية تامة
دون أن يوظف طاقاته للتعبير
عنه هو، أو التعبير عن حالة

الأقنعة ودلالاتها

دراسة في المجموعة الشعرية "جنانز معلقة"
للشاعر العراقي عبد الرزاق الريعي

د. مقداد رحيم

لا ينفش

الشاعر العراقي عبد الرزاق الريعي يلجأ إلى تقنية
القناع في شعره، وهي تقنية تتطلب الكثير من المهارة
في مراودة النص واقتراحه من لدن الشاعر وفيها تتجلى ثقافته وقدرته على
توظيف رموزه المختلفة في ما عهده الشعرية، وتطويعها لراميه.



وفي مجموعته الشعرية "جنانز
معلقة" نجد جملةً منتخبةً من الأقنعة
التي استعصرها الريعي لتدافع معه
عن أفكاره، وترميها في مراميها التي
يريد، وتظهر مكونات نفسه
وتهوياتها، وتفتي مدلولات نصوصه،
وترسم الخطوط البيانية للقصيدة -
الفكرة، والقصيدة - القضية. ففي
قصيدته "نوح طبعة معلقة" يرمي
بظلال روحه خلف ابن نبي الله نوح
عليه السلام ويخذه منه قناعاً يعبر من
خلاله عن قضية الفرق والتلاشي
والضياع، على ما جاءت به رواية

ويُفِيدُ الشاعرُ هنا من تطابق الحال بينه وبين قناعه في البحث عن مستحيل والفشل في بلوغه، فإذا كان الخلود مطلب لكلامش فقد كان الخلاص من ظلم الأوطان وقسموتها مطلب الشاعر، وإذا رجع القناع خائب الرجاء، يرجع الشاعر كذلك ليجد أن الصواب يكمن في تصحيح الحال لا في الهرب منها.

وإذا فسرغ الشاعر من ابن نوح وكلامش يجد نفسه أمام سميراميس وجهاً لوجه، بل يتداخل وإياها ويتقنع انحنائه بحبيب بها وتحقق في جمالها بعد أن رحلت أمها بعيداً عنها، يُعيد الشاعر من خلال التقنع بها حكاية حاتمها:

حطت على الطين الحمامة
والحمامة عندما تتلفظ الأصباح
يختلط البياض
لذاك خلقت الحمى خلقي، (ص ١٧)

....

ولعله يتخذ من الحمام معادلاً موضوعياً للأمل الذي عوض للملكة سميراميس غياب أمها كما في الأسطورة، ويذهب الحمام بلا عودة يقع القناع بلا أمل يُرجى، وهكذا هي حال الشاعر صاحب القناع:

قلت: حين وقفتُ عند المرش في
أشور
لكن التي هدئت
على الضيالك صباحاً
بابتسامتها المليكة
لم تعد...
.....
بل لم تعد حتى التي هادت
ولم يعد الحمام
.....

يتخذ الشاعر من صوتي
ككلامش وصاحبة الحان
الأساس الذي تتبني عليه
القصيدة في تناوب مستمر
على مدار القصيدة، ولكنه
لا يتركها بدون أن يصل
إلى غايته في الإشارة إلى
ما حل بوطنه أوروک-عراق
من الموت والهلاك

ألا أشهد ظلمة عالمنا السفلي؟
حيث التصفيقة لصق اليد
حيث الإنسان بدد... (ص ٢٧)

.....

ويتخذ الشاعر من صوتي لكلامش وصاحبة الحان الأساس التي تبني عليه القصيدة في تناوب مستمر على مدار القصيدة، ولكنه لا يتركها بدون أن يصل إلى غايته في الإشارة إلى ما حل بوطنه أوروک-عراق من الموت والهلاك، وإلى ضاية أخرى تتجلى على لسان صاحبة الحان على شكل نصيحة بالعودة إلى وطنه، بل إلى عالمه الأرضي كله ليرسم له صورة جديدة أزهى، وهنا يتخلى الشاعر عن قنوطه ويتحول بالأمل:

عد للزوج
لمح (اضبارك) الشخصية. (٢٨)
.....
ولمح أطراف الممورة
صنننن
ستفني
باسم بلادك
شمس الأسطورة. (٢٩)
.....

يريدنا، فاستمار الراحلة وفعل الإناخة بها، والزمن النور، وأوجد الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي بين ثلاثة أصوات هي: أنا المتكلم، وهم القائمين، ونحن المتكلمين، وأزاح شيئاً من لفظ العيصمة ليعوضه بلفظ الماصمة، ثم الأوطن الزور...، ليس الوطن الزور هو وطن الشاعر الأول وهو كذلك وطن غريته الثانية؟، ثم ليس هو الفريق الهالك في الحالتين كليهما؟، وهكذا سيفعل مع الباقي من أفعته.

ومثل ما فعل من ابن نوح فعل مع كلامش في قصيدته "هو الذي بكى"، إذ يجعل منه قناعاً يستعمل للبحث عن النور الذي هو الخلاص في مقابل الظلمة التي هي الظلم في عالمه الذي يعيش فيه، كما بحث لكلامش عن نبذة الخلود في مواجهة قدر الموت وقهره، وهو يقترح المشهد كاملاً، فيستفيد من حوار كلامش مع صاحبة الحان، وشاعرنا مولع بالحوار كعادته، فهامي تساله وكأنها تلومه لوماً شديداً على ما اقترحه من تشرد في ديار الغربة، بحثاً من مستحيل ليس له حظ من التعلق:

- لم لاخ الفم
- على صفره عينيك؟
- علام تهيم على وجهك
- في البلدان الفلجية
- والحادثات الرطبة. (ص ٢٧)

.....

وهامو لكلامش-الشاعر يجيب صاحبة الحان على أسئلته:

- حلت نازلة الموت
بر(أوروک)
النجمات الصيفية
يا صاحبتي أكون بوسعي



نقاش مقلقة



وفي قصيدته كابوس يتخذ عبد الرزاق اليريمي من الحجاج بن يوسف الثقفي حاكم العراق وطاغيته على زمن الأمويين قناعاً لطاغية العراق، ويلبسه إياه، فيحمل القناع مهمة مضافة إلى مهمته في إخفاء ملامح الشاعر نفسه، فيتأرجح القناع بين وظيفتين هما وظيفته الأولى ووظيفته كمداد لموضوعي، ويستخدم تقنية "الراوي العليم" وهي واحدة من تقنيات المسرد، ليرى الطاغية متقناً ويروي ما رآه، فكيف وجدته؟

أبصرته (الحجاج) بأوسمة الفتح
وودلت الزيتونية
يمشي كالطاووس
يصيح:
لقد أينعت الأجساد
ببغداد...
وحان قطاف رؤوس. (ص 147)

وتشخص أمامنا صورتان يرسم الشاعر تطابقاً بينهما: صورة الحجاج وهو يقول: "إني أرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها، وإني لأصاحبها"، وقد هنأ ما قال، وصورة الطاغية وهو يقول: "قد أينعت الأجساد ببغداد وحان قطاف رؤوس"، فهزغ الشاعر من إمكان تكرار المشهد الذي هو حلم-كابوس:

صرخت...
فتحت العينين
تعوت بقلبي
من حلم أصبح كابوس.
.....

ولكن نبوءته صدقت، وتحقق كابوسه، وفعل الطاغية كذلك ما قال. وقد أقر الشاعر التفریق بين القناع والمتقنع باستخدامه لوازم مانعة من

يتخذ عبد الرزاق اليريمي
من الحجاج بن يوسف
الثقفي حاكم العراق
وطاغيته على زمن
الأمويين قناعاً لطاغية
العراق، ويلبسه إياه،
فيحمل القناع مهمة
مضافة إلى مهمته في
إخفاء ملامح الشاعر نفسه

خلال عبارتي "أوسمة الفتح" و"ودلتته الزيتونية".
أما قصيدته "على مائدة الملك الضليل" فيتخذ من الشاعر الجاهلي امرئ القيس قناعاً له، وامرئ القيس واحد من أصعاب المملكات في الشعر الجاهلي، بل هو صاحب المعلقة الأولى، والملك الضليل هو لقيط بعد أن هرب من الملك المنذر ملك العراق، وكان أبوه قد قُتل وهو ملك بني أسد فأراد أن يأخذ بشار أبيه، ولكنه توفي بالجدري في طريق عودته من أنقرة مستجداً قبل أن يتم له ذلك. يقول:

في منتصف الليل يُطَلُّ الليلُ بكلكله
يحمل رأسي وكؤوساً فارغة
في طليق يرميه لإقدام الخيل. (ص 70)



وفي كلمة "كلكله" إشارة إلى بيت امرئ القيس:

هقلت له، لما تحطى بصلبيه.....
وأردف إعجازاً ونداءً بكلكل

ولكن الشاعر لا يعني هذا البيت، وإنما عنى البيت الذي يليه وهو:

الا إيهما الصبح الطويل
الجلي..... بصبح وما الأصباح
مثلك بأمل

لأن البيتين مرتبطان أحدهما بالآخر بما يمس الإقواء، وهو أن يتمم البيت الثاني معنى البيت الأول، وقد أراد اليريمي معنى البيت الثاني متكثراً على البيت الأول، وفيه رجاءه أن يتبدد ظلام الليل، ثم أردف هذا المعنى بالإشارة إلى الموت، لافتاً النظر إلى صورته هو من خلال صورة قناعه، وهما صورتان متشابهتان إلى حد التطابق، وفي هذه القصيدة القصيرة ذات الواحد والعشرين سطراً يكرر الشاعر كلمة "ليل" ثمان مرات، وبهذا التكرار تنجلي غايته في التعبير عن حزنه الشديد وإخفاقه في غايته في الحياة، ويأسه الشديد في ما يسمى إليه بعد طول انتظار. ولو أعاد الشاعر قراءة مجموعته هذه لوجد الليل متضيقاً فيه، وما أظن ذلك اعتباطاً، فتأمل.

ويجدر بنا ألا نتجاوز الليل وهو يلقي بكلكله على مخيلة الشاعر ويشغل صورته دون أن يشير إلى أنه المعادل الموضوعي لما يراه، يعزُّ بالعراق وطنه، وأن قناع امرئ القيس في هذه القصيدة أتاح له أن يعبر عن صدقه في التعامل مع ليل هذا الوطن، وإخلاقه في عمل شيء ما من أجل انصهاره، والتبشير بصبح ينثر نوراً عليه مثل باقي الأصباح، وقد رأينا وهو يستبد به شموق بالشار على نحو ما

رائها عند امرئ القيس.

وأهم ألقمة الشاعر عبد الرزاق الريمي هو مالك بن فهم الأزدي، الذي هاجر من اليمن بعد ميل العمري ليكون أول من ملك الحيرة وبسط سلطانه عليها في العراق. كان ذلك قبل الميلاد، فما شأنه مع شاعرنا؟ بنى الشاعر قصيدته "سما متحركة"، وهي أطول قصائد هذه المجموعة، على صولجان كان أحدهما صوت مالك هذا، وهو صوت الشاعر نفسه، وهو ما يشد انتباهنا إليه، فإذا كانت الحيرة وطن الشاعر منى قناعه الهاماني وقد وجد له فيها مأوى وسلطاناً، فهل سيجد الشاعر العراقي له منى وسلطاناً في اليمن ومن قناعه؟ انزاع إلى هذا التضاد والتماكس يقصد في قوله:

قل للبرية (مأرب) مات
هيا أيها (الأزد)

هيا نغرق أضواظنا تحت أفق السيف
ما دامت الريح عكس اتجاهاتها.
(ص ٥٣)

ويؤكد الشاعر خبر موت (مأرب)
مرة أخرى:

ولكن (مأرب) مات... تركناه
نهباً لكل رياح الشتاء العنيفة
يبكي وحيداً...
ههل أخطأت سفني
وأصاب الشتات؟
وهل لي بكأس يدبر السماء الغربية
والصبح إذ يكفهر
بوجهي
فأسلم امرئ إلى الليل
حتى ينفث (الستونو) بلوم هنيئاً
على غصن منى حميم
كامي. (ص ٥٥)

ويبدو أنه لم يصيب ما كان يُؤمل، فقد بقي إلى نهاية المطاف متعلقاً بـ "كلم":

فعلُ الخناني تلوُّبٌ إلى رشدها
ولعلَّ رجال التلُّوج
يكفون من لعبة النويان ببالي
لعلَّ الزمان
ينام قليلاً على المصطبة
كي أصبَّ العشاء
لمن تكلمته الخناني
وفي الصبح ثمشي معاً
كي نمر نصيب الفراغ. (ص ٦١)

فهل ستكلمه الخناني كما تكلم هو
وطنه؟ إن قصيدة "سما متحركة" هي
من أهم قصائد "جنانز مملقة"، وفيها
من الغنى وتعدد وجوه الإبداع في
التقنية والبناء فضلاً عما له علاقة
بموضوع هذا المقال، ما يحتاج معه إلى
دراسة خاصة بها.
ونظرة متأملة في ألقمة عبد الرزاق
الريمي في هذه المجموعة تكشف لنا
عن ثقافته المريضة، واهتماماته
المتنوعة، وقد تراوحت بين الأسطورية
كما في "كلكامش" والتاريخية المزوجة

أن عبد الرزاق الريمي
شاعر يشترط في قارئه
أن يكون مثقفاً،
ليستطيع الوقوف
بوجه دوران قصائده
بعميق المعاني وطريف
الدلالات، أكاد
أزعم أنه يحاول أن
يجعل التاريخ مقروءاً،
والأسطورة مشاعرة

بالأسطورة كما في "مسميراميس"،
والتاريخية المحض كما في "الحجاج"
ومالك بن فهم الأزدي، والأدبية كما في
"امرئ القيس"، والدينية كما في "ابن
نوح". ويبدو لي، تأسيساً على ذلك، أنه
مولع بالبحث عما يمكن أن يُغني به كل
من التاريخ بملو قسامته والأسطورة
بمداهم الطرائقي الواسع الشعر، ويبحث
فيه روحاً جديداً ومثيراً، وأنها ما زالا
مؤشرين لذلك، وله الحق. وهكذا وجدناه
كلما يثر على ما يتناسب قضيتته من
ذلك لا يتأخر عن توظيفه والإحسان في
استغلاله، والإفادة منه، على نحو ما
أشرنا إليه من التصرُّف في عيَّاته
 وإعادة صياغتها، لتتواءم ومراميه، ولا
أبرئه من تمرير شيء من خصوصياته
أحياناً من خلال الإغراب والترميز
والإشارة الخفية.

وفي كل هذه الألقمة التي أتكا عليها
الريمي، مما وقفنا عليه وجدناه بالأساس
مهموماً، بسعته الحزن، ويحيط بنفسه
الشعور بالفقد والضيق. ويسيطر عليه
قَدْرُ الحزن، ولكن لكل منها كنهه
الخاصة وأجواءه الفريدة، كما وجدناه
نافذاً لمأحداً ذا موقف إزاء بعض ما يجري
في الحياة الآن.

إن عبد الرزاق الريمي شاعر
يشترط في قارئه أن يكون مثقفاً،
ليستطيع الوقوف بوجه دوران قصائده
بعميق المعاني وطريف الدلالات، أكاد
أزعم أنه يحاول أن يجعل التاريخ مقروءاً،
والأسطورة مشاعرة، فيمدد إلى الأذهان
ما يمكن أن يقوم به الشعر من مهام
جديدة بالتقدير. وإذا كانت هذه دلالات
ألقمته وهي بهذا العمق والتأصل، فإن
قصائده الأخرى لا تعدم إشارات أخرى
من هذا القبيل خارج تقنية الألقمة.

* كتاب ويحات عراقية مقيم في السويد

الألقمة



ناتز مملقة

الشاعر الإنجليزي أندرو مارفيل (١٦٢١)
١٦٧٨) مخاطبا الطباعة قائلا: "لَيْتَهَا
الطباعة كم عكرت صفو البشرية".

شكوى من كثرة الكتب في عام ١٥٥٠

وفي عام ١٥٥٠ يشكو كاتب إيطالي
من أن الكتب أصبحت من الكثرة بحيث
إن الوقت لا يكفي حتى لقراءة عناوينها
(شما بالنا الآن، بعد أكثر من أربعمائة
وخمسين عاما)، ويذهب آخر إلى أن
الكتب أصبحت غاية يتوه فيها القراء،
لذا ظهرت منذ منتصف القرن السادس
عشر الببليوغرافيات المطبوعة مشتملة
على معلومات عما كتب، ولكن مع زيادة
حجم المؤلفات أصبحت ببليوغرافيات
الموضوع ضرورة ملحة. ومنذ أواخر
القرن السابع عشر ظهرت مراجعات
المنشورات الجديدة، أو مراجعات الكتب،
ونتيجة لانتشار الطباعة، تأثر فن
المحادثة الشفهية، إن لم يكن قد تغير
كلية، وكثر الكلام حول أن المعرفة
بالقراءة والكتابة والطباعة تدمر حتما
الثقافة الشفهية، بل تحدث أحد
اللوريات من "موت" التقاليد الشفهية.

تغير أساليب القراءة وتشغيلها
أما عن القراءة، فقد تساءل كتاب
تاريخ الوسائط قائلا: بأي معنى يمكن
القول إن القراءة تغيرت مع الزمن؟
ويخلص المؤرخون إلى أن تسهرا في
أساليب القراءة، قد حدث بين الالفين
١٥٠٠ و ١٨٠٠، وأن هناك خمسة أنواع
من القراءة تستحق اهتماما خاصا هي:
القراءة الناقدة، والقراءة الخاصة،
والبعض ذهب إلى أن هذا النوع من
القراءة أي الخاصة يعتبر نشاطا
شطائيا يمكن تسميته "تسلية القراءة".
وقد أدانت محكمة التفتيش أحد عمال
الحرير لأنه كان "يقرا طوال الوقت"،
وهناك القراءة الإبداعية، والقراءة
الكثيفة، والقراءة المتخصصة، فضلا عن
القراءة الصامتة، والقراءة المسموعة،
وكل هذا ساعد على خلق مجتمع للقراء،
مع مرور الزمن اتضح أن ثمة توازيا
واضحا بين الجدل حول منطق الكتابة
والجدل حول منطق الطباعة، كما تبين
أن الوسائط القديمة مثل الاتصال

النشر الورقي والإلكتروني

وما بعد الإلكتروني

أحمد فضل شبلول *

لننا نعيش الآن لحظات فارقة بين عصرين من عصور
النشر هما النشر الورقي والنشر الإلكتروني، تماما
مثلما عاشت البشرية تلك اللحظات الخاصة عندما
اخترع يوهان جوتنبرج حروف الطباعة في منتصف القرن الخامس عشر
الميلادي، فحقق لعالم النشر قفزة نوعية هائلة وصفها مارتين فوثر مؤسس
المذهب البروتستانتي بأنها "أسمى فضائل الرب على عباده"، واستفاد منها
المجتمع الإنساني طوال القرون السابقة، ولا يزال يستفيد.

النشر

شيء محرم، (في الوقت نفسه رأت
الكنيسة في ترجمة الكتاب المقدس
خطرا كبيرا) وأن السلطان سليم الأول
أصدر مرسوما يقضي بتفقيذ عقوبة
الإعدام في من يمارس الطباعة، وأن
تاريخ الطباعة المتسقلب في
الإمبراطورية العثمانية يكشف عن قوة
العواطف التي حالت دون انتشار هذا
الشكل من أشكال الاتصال، وهو نفسه
ما حدث مع الصورة البصرية.
وفي العالم المسيحي كان يثار
التساؤل عما إذا كان الضرر الذي لحق
بهذا العالم من جراء اختراع الطباعة
يفوق ما أحدثته من فوائد؟ فيكتب

أيتها الطباعة كم عكرت صفو
البشرية

وقد حاول بعض المؤرخين كما جاء
في كتاب "تاريخ الوسائط من جوتنبرغ
إلى الإنترنت" الصاق تهمة مقاومة
الطباعة، بالأمم الإسلامية، الذي ظلت
فيه هذه المقاومة قوية على امتداد
أوائل العصر الحديث، حتى أن الدول
الإسلامية كانت العائق أمام انتقال
الطباعة من الصين إلى الغرب (وقد
لاحظت خلو الكتاب من دم هذا
الرأي بالأسانيد والأدلة)، وأن الأتراك
كانوا يرون أن طباعة القرآن (الكريم)

الشفهي والمخطوطات، تعايشت وتفاعلت مع وسائط الطباعة الجديد في أوربا أوائل العصر الحديث. الآن يعيش إنسان هذا العصر نقلة نوعية أخرى على مستوى الوسيلة التي ربما تؤثر في الناضجون، وفي شكل طريقة الكتابة أيضا. ولكن هل لنا قبيل الاستطراد، أن نعرف عملية النشر؟ يقول المعجم الوسيط، نشر الكتاب أو الصحيفه: أي أخرجه مطبوعا. والناشر: من يحترف نشر الكتب ويبيعها. والنشر: طبع الكتب والصحف وبيعها. هذا هو تعريف عملية النشر التقليدية (الورقية)، فماداً عن النشر الإلكتروني؟

تعريف النشر الإلكتروني

النشر الإلكتروني كما يقول صادق طاهر: هو استخدام الأجهزة الإلكترونية في مختلف مجالات الإنتاج والإدارة والتوزيع للبيانات والمعلومات وتسييرها للمستخدمين (وهو يعادل تماماً النشر بالوسائل والأساليب التقليدية) فيما عدا أن ما ينشر من مواد معلوماتية لا يتم إخراجها ورقياً لأغراض التوزيع، بل يتم توزيعه على وسائط إلكترونية، كالأقراص المرننة أو الأقراص المنمجة، أو من خلال الشبكات الإلكترونية كالإنترنت، ولأن طبيعة النشر هذه تستخدم أجهزة كمبيوتر إلكترونية في مرحلة أو في جميع مراحل الإعداد للنشر أو للإطلاع على ما ينشر من مواد ومعلومات، فقد جازت عليها تسمية النشر الإلكتروني.

ويعد النشر الإلكتروني أحد إخراجات البرامج التطبيقية application programs التي تنتمي إلى عالم البرمجيات أو الـ software.

وقد استفاد الناشر من تقنيات العصر، ومن وسائل الاتصال والمعلومات، ومن عالم البرمجيات، فافتحموا فضاء المعلوماتية، وحلقوا في سماء الصفحات الإلكترونية والشرائح المنغلطة، وأقراص الليزر، ووضعوا مكتباتهم ومجلداتهم على تلك الشرائح

الرقبية وطرحوها في الأسواق، أو عبر الأنهر من خلال شبكة الإنترنت، فحدث تضخم هائل وغير مسبوق، بل يمجز العقل البشري عن التوصل إلى تقدير حجمه الآن، ولعل هذا يرجع إلى أن المعلومات تمد المورد الإنساني الوحيد الذي لا يتناقص بل ينمو مع زيادة استهلاكه، على حد تعبير الدكتور نبيل علي في كتابه "الثقافة العربية وعصر المعلومات، ص ٤٨".

يقول الدكتور سليمان العسكري في عدد يناير ٢٠٠١ من مجلة العربي إن "السنوات الراهنة ستشهد تطوراً متسارعاً تكون إحدى لماره المباشرة التصاع رقعة النشر الإلكتروني على حساب حجم النشر الورقي على مستوى الدول المتقدمة في السنوات العشر القادمة، أما في الدول التي يطلق عليها العالم الثالث، فتهتاج من عشرين إلى ثلاثين عاماً حتى يصبح لها نصيب يعتد به في هذا المجال". ويضيف أنه مع حلول العقد الثاني من القرن سوف تقصد وسائل الإعلام المطبوعة والإصدارات الورقية بوجه عام جانباً كبيراً من أهميتها ودورها عام جانباً التطورات الهائلة في مجالي الاتصال والمعلومات.

وفي خبر نشره جريدة الأهرام المصرية جاء فيه: "قريباً وبالتحديد في عام ٢٠٠٦ ستختفي الصحف الورقية والأكشاك التي تبينها من الشوارع، وتحل محلها أكشاك إلكترونية، يمكن للرائ أن يشعن منها جهازاً إلكترونيًا، خاصاً بالصحيفة أو المجلة التي يريدها،

استفاد الناشر من تقنيات العصر، ومن وسائل الاتصال والمعلومات، ومن عالم البرمجيات، فافتحموا فضاء المعلوماتية، وحلقوا في سماء الصفحات الإلكترونية والشرائح المنغلطة، وأقراص الليزر

ثم يقرأها فيما بعد من طريق شاشة إلكترونية خاصة".

ولعل هذا الخبر به تناؤل أكثر من اللازم، فنحن على مرمى على حجر من العام ٢٠٠٦، ولم تظهر أية بوادر لاختفاء الصحف الورقية، بل المراقبون يرون أن الصحف الورقية تزداد في مصر الآن.

وتقول شركة مايكروسوفت لقطاع التطوير التكنولوجي إنه بحلول عام ٢٠١٠ ستصبح هذه الأجهزة خفيفة، ولها شاشة مرنة وتزود بطاريات تعمل لمدة ٢٤ ساعة. وأضافت أنه في عام ٢٠١٨ ستقترض الصحف الورقية تماماً، لأن الإلكترونيات هي المستقبل، أما الورق فهو الماضي.

ويقول بيل جيتس مؤسس شركة مايكروسوفت في كتابه "المعلوماتية بعد الإنترنت طريق المستقبل": ترجمة عبد السلام رضوان إن الطريق السريع للمعلومات سوف يحول ثقافتنا بالقدم ذاته من العمق واتساع المدى الذي اهتم به التحول الذي أحدثته معلية جوتيرج في العصر الوسيط، ويضيف: أن الأشياء تتحرك بسرعة من الدرجة من السرعة يصبح من المصير معها إضفاء الكثير من الوقت في النظر إلى الوراء، وأن التكنولوجيا لن تقتر حتى يصبح الناس متعثرين لها، على الرغم من أنها هي الخادم وليست السيد. وعلى الرغم من ذلك فإن الناس يريدون أن يفهموا كيف تستعمل هذه التكنولوجيا المستقبل مختلفاً، وهل ستعمل حياتنا أفضل أم أسوأ؟ غير أن إيقاع التغير التكنولوجي هو من السرعة بحيث يبدو في بعض الأحيان أن العالم سيكون مختلفاً تماماً من يوم لأخر. وأن التكنولوجيا هي التي ستمكن المجتمع من اتخاذ قرار سياسي، لذا فإن الأمر يستحق بذل الجهد من أجل تأسيس علاقة آمنة مع أجهزة الكمبيوتر".

برنامج الناشر الإلكتروني

وقد بدأت تظهر في أفق عالمنا العربي برامج للنشر الإلكتروني من أهمها وأشهرها برنامج الناشر الإلكتروني الذي يملكه شركة صخر

المهم "الحرب الباردة الثقافية" أو "من يدفع للزمام"، ترجمة طلعت الشايب، وإصدار المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة.

لم تستمر مجلة "شعر" التي احتضنت شعراء من أمثال أدونيس، طهويل، ليصدر من مصر في يناير من عام ١٩٦٤، مجلة شهرية للشعر العربي، تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ويرأس تحريرها د. عبد القادر القط (وكانت تباع بخمسة قروش) ثم شارك في الإشراف على تحريرها اعتباراً من عدد فبراير ١٩٦٥، الشاعر محمود حسن إسماعيل.

وكانت السمة الغالبة على مجلة "الشعر" في ذلك الوقت غلبة تيار الشعر التفعيلي، على تيار القصيدة المبدئية، وقلة الأبحاث والدراسات والترجمات الشعرية.

ففي عدد أكتوبر ١٩٦٤ (العدد العاشر) على سبيل المثال نشرت المجلة خمسة وعشرين قصيدة، في مقابل أربع دراسات وأبحاث ومقالات، وفي عدد فبراير ١٩٦٥ (العدد الرابع عشر) نشرت المجلة أيضاً خمسة وعشرين قصيدة، في مقابل خمس دراسات وأبحاث وترجمات.

غير أنه لم تثبت أن توقفت مجلة الشعر، مثملاً توقفت مجلات أخرى كثيرة في مصر، عقب هزيمة ١٩٦٧، ثم صدرت مجلة أخرى فصلية بالاسم نفسه "الشعر" مع مطلع عام ١٩٧٦، وصدرت عن دار مجلة الإذاعة والتلفزيون، أو من اتحاد الإذاعة والتلفزيون، وليس عن وزارة الثقافة أو هيئة الكتاب، ورأس تحريرها الشاعر د. عبده بدوي، وكتب يوسف السباعي وزير الثقافة آنذاك افتتاحيتها فقال: "ما نحن من واقع مصر المنتصرة زئف مجلة "الشعر" للعرب تأكيداً لفكرة التواترة التي تقول: من أحيى الشعر فقد أحيى العرب، ومن قتل الشعر فقد قتل العرب".

وفي العدد الثاني من المجلة، يكتب أيضاً يوسف السباعي قائلاً: "قد راودنا الشك في استقبال الفراء (للمجلة) إلا أن خطاب "توزيع الأخيار" قد أثبت بما لا يدع للشك مجالاً أن لهذه الأمة صلة

كلمات أو رموز معينة في الوثائق عن طريق النقر عليها، والإبصار داخل الشبكة.

لقد حدثت انطلاقة الإنترنت بين سبتمبر ١٩٩٣ ومارس ١٩٩٤ عندما أصبحت شبكة الشبكات متاحة للجميع، فطورت سيكولوجيتها، وطورت ما أصبح يسمى إيكولوجيا (بيئة) الإنترنت، فأي حاسب يمكنه أن يدخل إلى الشبكة من أي مكان، مع "تفريغ" المعلومات التي يتم تبادلها في الحال إلى "رزم"، إذ كان نظام الإرسال يحلل المعلومات إلى أجزاء مشفرة ويقوم نظام الاستقبال بتجميعها ثانية بعد أن تصل إلى مقصدها النهائي، فكان ذلك أول نظام رزم بيانات في التاريخ، وأحد ذلك في عملية التعلم طوال الحياة، وظهرت جامعات بلا جدران.

ولمنا نحتاج الآن إلى ضرب أمثلة عملية، ليهتضع الفرق أكثر بين عالم النشر الورقي وعالم النشر الإلكتروني أو الرقمي، وسوف أتحدث هنا عن "الفضاءات الشعرية العربية بين الورقية والرقمية".

الفضاءات الشعرية الورقية

عرف وطننا العربي المجلات الثقافية العامة منذ القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وحققت مجلات مثل "الرسالة" و"الثقافة" اللتين كانتا تصدران في مصر، انتشاراً كبيراً على مستوى الوطن العربي، وتأثر بما كان يُشعر فيها معظم الأدباء والمثقفين العرب في الأجيال الماضية.

ثم بدأ التفكير في إصدار مجلات أدبية متخصصة، فصدرت في أوائل الستينيات مجلة "شعر" في لبنان، وكان يشرف على تحريرها الشاعر يوسف الخال، فعملت لواء قصيدة النثر، وهي مجلة كانت منظمة الحرية الثقافية الأمريكية تطغى منها ١٥٠٠ نسخة، ومن ثم حامت الشبهات حول مصادر تمويلها، وعلاقتها بجهاز المخابرات الأمريكية (CIA)، وهو الأمر الذي تحدثت عنه باستفاضة الكاتبة الإنجليزية هزانيمس ستونر سوندرز في كتابها

للحسابات الآلية، وهو يمثل بيئة متكاملة لبناء حرص مدمج من المعلومات مع إمكانية تحديثها من الإنترنت في أي وقت مما يوفر الوقت والجهد والتكلفة. ويتضمن نظام النشر الإلكتروني كذلك أحدث نسخة من ناشر نت، باعتباره على حد قول صخر الحل الأمثل لنشر اللغة العربية على الإنترنت، والمتصفح ستنداب الذي يتيح استعراض المواقع العربية، وتصنف صفحاتها بمنتهى الدقة واليسر.

وقد طورت صخر الناشر الإلكتروني ليكون خير معين لدور النشر والصحف والمجلات والمؤسسات التي لديها كميات ضخمة من المعلومات والبيانات يراد نشرها وجعلها قابلة للبحث لتسهيل الحصول على أية معلومة منها في أقصر وقت ممكن.



ومن خيال تأمل واقع النشر الإلكتروني وقضاياه في عالمنا العربي الآن، يتضح أن هناك مجالين لهذا النوع من النشر هما: النشر عن طريق الأقراص المرنة وأقراص الليزر، والنشر عن طريق شبكة الإنترنت، أو النشر على صفحات الويب (الشبكة المنكوبية www.worldwideweb.org).

أما عن شبكة الإنترنت، فهي تعد الإسهام الرئيس للقرن العشرين، وقيل عنها إنها سبورة المستقبل، حيث ظهرت الحاجة إلى رقمنة digitalization كل أشكال المحتوى الوسائط، غير أنه ظهرت مشكلات مضادة مثل "إننا في عصر المعلومات، ومع ذلك فلا أحد يعرف أي شيء"، ومن ناحية أخرى هناك من كتب تحت عنوان "وداعاً غوتنبرج" مشيراً إلى انتهاء زمان الطباعة على الورق، وأقر البعض أن العالم أرقفي عالم جديد، وليس مجرد إضافة للعالم القديم، خاصة بعد أن ابتكر الإنجليزي تيم بيرنرز ما أسماه "الشبكة المنكوبية العالمية" (www.worldwideweb.org) في عام ١٩٨٩. فحدث تطوير للارتباطات التشعبية Hyper-links التي تركز الانتباه على

حمية بتاريخها العريق العاشق للشعر . وترتفع في هذه المجلة نسبية الدراسات والأبحاث، وتخفض نسبة القصائد، مقارنة بمجلة الشعر القديمة أو التي كان يرأسها د. عبد القادر القط، وقد احتوى العدد الأول منها على سبيل المثال على سبع عشرة قصيدة، في مقابل خمس عشرة دراسة وبحت ومقال وترجمة. بينما احتوى العدد الثاني على ست عشرة قصيدة، في مقابل ست عشرة دراسة وبحت ومقال وترجمة. وقد فتحت المجلة في سنواتها الأخيرة الباب لنشر قصيدة النثر.

ولا تزال هذه المجلة تصدر حتى الآن من اتحاد الإذاعة والتلفزيون، ويشرف على تحريرها حاليا الروائي المعروف خيري شلبي، وقد صدر منها حتى يوليو ١٩٩٠، ١١٩ عددا.

ومع الاهتمام بالنشر الإقليمي في محافظات مصر المختلفة من خلال الهيئة العامة لقصور الثقافة، بدأ الأدباء يفكرون في إصدار مجلات إقليمية متخصصة في لون أدبي معين، وكانت الإسكندرية سباقة في هذا المجال، فصدرت على سبيل المثال مجلة متخصصة في الشعر وتقدم، في مجلة "فانوس" التي صدرت من فرع ثقافة الإسكندرية، وشرفت برئاسة تحريرها، مع كل من الشعراء: أحمد محمود مبارك، وعاطف الحداد، ومحمد مصطفى أبو شوارب، ونشرت هذه المجلة قصائد لشعراء العامية، إلى جانب قصائد الفصحى والدراسات الشعرية والأبحاث، واستحدثت بابا جديدا بعنوان "شعراء وشوارب" وفيه يلقى الضوء على خريطة الشارع الذي سمي باسم شاعر ما من شعرائنا القدامى والمعاصرين، مثل شارع أحمد شوقي، وشارع جلال الدين الرومي، وشارع مرسي جميل عزيز، وشارع عباس محمود العقاد وغيرهم.

لم توقفت هذه المجلة بعد صدور خمسة أعداد فقط، مع توقف مشروع النشر الإقليمي بعامة في محافظات مصر المختلفة بعجة الدراسة والتطوير. خارج مصر، صدرت أيضا مجلات شعرية متخصصة، نذكر منها على

مع الاهتمام بالنشر الإقليمي في محافظات مصر المختلفة من خلال الهيئة العامة لقصور الثقافة، بدأ الأدباء يفكرون في إصدار مجلات إقليمية متخصصة في لون أدبي معين، وكانت الإسكندرية سباقة في هذا المجال

سبيل المثال، مجلة "مجلة الشعر" في تونس، وهي مجلة فصلية صدرت عام ١٩٨٢ من وحدة المجالات بوزارة الشؤون الثقافية، ورأس تحريرها الشاعر نور الدين صمود، وكان أمين تحريرها يوسف رزوقة، وإلى جانب الدراسات والقصائد، هناك افتتاح على شعراء من العالم من خلال الترجمة. يقول نور الدين صمود في افتتاحية العدد الثالث (شتاء ١٩٨٢) على سبيل المثال: "هذا هو العدد الثالث من "مجلة الشعر" بن يدك، وإذا ألقيت نظرة فاحصة على "محتواء" فإنك ستجد أنه، مثل العديدين السابقين: نافذة على الشعر العربي، قديمه وحديثه، وتونس جزء من العرب، وعلى الشعر العالمي، والعرب جزء من العالم الفصيح، ولئن شطت المسافات، واختلقت اللغات، فإننا نتمثل إزاء هذه النماذج الشعرية المعربة بقول الملقب: "فَمَا تَفْهَمُ الْحَدَاثَ إِلَّا التَّرَاجُمَ".

أما في افتتاحية العدد العاشر (في عام ١٩٨٥) فيقول: "مجلة الشعر مازالت منذ صددها الأول تؤمن بأنها حقيقة يجب أن تتفتح فيها جميع أنواع الزهور. وللزهور الوان وروائح مختلفة، وللتشرك الحرية للناس في اختيار ما يشاؤون. وإن صلة مجلة الشعر مستقل مثقفة بالشعر العالمي، لأنها تؤمن بوجود التلاقح والتواصل ومد الجسم، كما أنها مستكون لها ملفات في كل ما له صلة بالشعر، كما كان لها في السابق ملف عن الشعر السوفياتي، وملف عن الشعر الإسباني، والبقية تأتي".

وقد توقفت هذه المجلة عن الصدور بعد ذلك، ففي زيارة لي إلى تونس عام ٢٠٠٢ سألت عنها، فقيل لي إنها لم تعد تصدر.

على جانب ذلك كانت هناك بعض المجلات الثقافية أو الأدبية العامة، تخصص بعض أعدادها للشعر، كما أن هناك بعض الدوريات التي تصدر بصفة غير منتظمة خصصت للشعر، ومثال على ذلك دورية "الشعر" التي أصدرها نادي الطائف الأدبي بالمملكة العربية السعودية على سبيل المثال تحت شعار كتاب دوري يحوي نماذج من الشعر العربي السعودي الحديث، وأعدده وأشرف عليه: علي حسن البهادي، ومحمد النصور الشقحاء، وصدر الكتاب الأول في ربيع الأول عام ١٣٩٩ هـ، أي في عام ١٩٧٩ م تقريبا. ولم يحتو إلا على قصائد لشعراء السعوديين فصيح، ولم تقرأ فيه دراسات أو أبحاثا عن الشعر والشعراء.

خارج الوطن العربي، أهتم بعض الأدباء المهاجرين، بإصدار مجلات شعرية متخصصة أيضا، نذكر منها على سبيل المثال مجلة "الحركة الشعرية" التي يصدرها د. هيسر عفيف في المكسيك، ويعاونه محمد شريح، وهي مجلة كما جاء في شعارها تفتي بالشعر الحديث، ويقلب عليها فلم تفتي بالقصائد بصنع أشكالها: التفعيلية، والنثرية، ولقيل من العمودية، لعد كبير من الشعراء العرب، من داخل الوطن العربي وخارجه، إلى جانب اهتمامها أيضا بالمقالات والتراجمات، ونظرا لأن المجلة لم تكتب رقم أعدادها على الغلاف، وإنما كتبت التاريخ فقط، فلم نعرف متى كان صدورها، غير أنني لم أسمع حتى كان في السنتين الأخيرتين فصيح، من الصديق الشاعر العراقي المقيم في ليبيا عذاب الركابي.

هذه بعض الأمثلة من المجلات المتخصصة في نشر الشعر العربي والمترجم، والدراسات الشعرية والنقدية عنه سواء داخل الوطن العربي أو خارجه.

ومن خلال عرضنا السابق، نصل إلى حقيقة أن مجلة "الشعر" المصرية، ومجلة

"الحركة الشعرية" التي تصدر بالعربية في المكسيك، هما المجلتان الوحيدتان الورتيتان اللتان تصدران حالياً .

الفضاءات الشعرية الرقمية

الأمر يظلف بالنسبة للفضاءات الشعرية الإلكترونية أو الرقمية الموجودة حالياً سواء على شبكة الإنترنت، أو من خلال الأقراص المدمجة (C.D) التي تهتم بنشر الشعر العربي، والأبحاث والدراسات المتعلقة به، كما تهتم بإبراز السيرة الذاتية للشاعر ونشر صورته (سواء فوتوغرافية أو لقطات فيديو)، وأحياناً صوته وهو يلقي قصائده، أو صوت أحد الشعراء أو الفنانين ممن يجيدون لقاء الشعر، وخاصة بالنسبة للشعراء الراحلين.

وهكذا يستفيد الشعر العربي من عالم التقنيات الجديدة، ومن ثورة الاتصالات وللمعلومات.

جهة الشعر

ولعل موقع جهة الشعر (www.jehat.com) الذي يشرف عليه الشاعر البحريني قاسم حداد، يعد من أهم وأكبر المواقع الشعرية العربية على شبكة الإنترنت (وهو يحتوي على أعمال شعرية بلغات أجنبية إلى جانب العربية، منها: الإسبانية، والإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، وغيرها)، وإلى جانب الملفات المتخصصة في جوانب المشهد الشعري العربي (تاريخياً وإبداعاً)، هناك ملف مهم بعنوان (الشاعر) ويعد واحداً من بين أهم المصادر التي تحثي بتجربة الشاعر العربي بصورة أكثر تخصيصاً وشمولاً. وتأتي مواد هذا الملف مقبلة بأرشيف كامل للشاعر، يشتمل على كل ما يتسنى توافره من وثائق أدبية وشخصية تجعل من الملف مرجعاً ومصدراً لاختلاف درجات الاهتمام، من الزائر المستكشف، إلى الباحث الجامعي، حتى الشاعر النافذ والدارس.

وهناك خاصية الصوت لقصائد بعض الشعراء من خلال ملف يحتوي على

يظل موقع "جهة الشعر" الأقرب إلى مفهوم الفضاء الشعري الكوني، أو المجلة الشعرية الكونية التي تهتم برصد تحركات الشعر والشعراء، في كل لحظة أو همسة، ومن أجل ذلك كان اهتمام آخر بحركة الفن التشكيلي في الموقع نفسه

أصوات ٦٣ شاعراً، في ٢٥ لغة، من ٤٨ بلداً، من القارات الخمس. ومن الشعراء العرب الذين لهم ملفات صوتية في جهة الشعر: أمل دنقل، وأدونيس، وقاسم حداد.

وهناك ملف عن "البيئات الشعرية" التي أسست لتحركات شعرية عربية، حيث يقوم الملف برصد تاريخي لأهم النصوص الأدبية والثقافية المتصلة بالشعر والتي صدرت في أشكال وصيغ مختلفة، طوال القرن العشرين، لتعبر عن الرؤى المتحولة للشعرية العربية، أحياناً كبيانات قريبة أو جامعة أو مقدمات أو أسئلة أو مقالات متفرقة. يبحث يمكن للباحث أن يتعرف في هذه النصوص على المستويات والرؤى الشعرية التي مرت بها الشعرية العربية طوال قرن كامل.

وتوجه جهة الشعر نداها إلى الأصنفاء في استدراك ما يمكن أن يتصل بهذا الملف.

هذه بعض الناحج الأساسية لموقع "جهة الشعر" الذي يمحض نقصاً كبيراً في الكثير من المواقع الشعرية الأخرى، بل أنه متصل ببعض المواقع الفردية لعدد من الشعراء العرب والأجانب من أمثال: أحمد فؤاد نجم، وسعدى يوسف، وأمل دنقل، وأحمد مطر، وضازي القصيمي، وعمر الخيام، وجبران خليل جبران، ومحمدي مفرح، وعبد الله الصيخان، ولوركا، وإيتشنيكو، وأوكتايفو باث، وجان آرثر رامبو، ومحيي الدين اللاذقاني، ورفائيل ألبرتو،

وغيرهم.

ويظل موقع "جهة الشعر" الأقرب إلى مفهوم الفضاء الشعري الكوني، أو المجلة الشعرية الكونية المتخصصة، التي تهتم برصد تحركات الشعر والشعراء، في كل لحظة أو همسة، ومن أجل ذلك كان اهتمام آخر بحركة الفن التشكيلي في الموقع نفسه.

فأي عمل شعري مطبوع على ورق، يستطيع أن يستوعب كل هذا، مهما بلغت ضخامته؟

الموسوعة الشعرية

وهناك الموسوعة الشعرية التي أصدرها المجمع الثقافي بأبوظبي، وتحتوي في آخر إصدار لها أكثر من مليونين وأربعمائة ألف بيت شعر، وتهدف إلى جمع كل ما قيل من الشعر العربي منذ ما قبل الإسلام وحتى العصر الحديث، على أن يكون الشاعر مؤلفاً قبل عام ١٩٥٢ (وسيتم لاحقاً إضافة دواوين أهم الشعراء الذين توفوا بعد هذا التاريخ).

وقد رُودت هذه الموسوعة الشعرية بالكثير من المزايا والخصائص الفنية والأدبية، وأهمها خدمة "البحث" في نصوص الموسوعة بشقيها "الدواوين الشعرية" و"المجموعات الأدبية"، حيث يتم البحث بطرق متعددة، كالبحث عن الشاعر بأي جزء من اسمه، أو القصيدة بمطالعتها وقوافيها أو بحرهما، أو البحث عن أي كلمة أو مجموعة كلمات، ومن هذه الخدمات "التقطيع العروضي"، وهي خدمة تمكن المستخدم من الحكم على سلامة أي بيت وتحديد بحرهما، وكذلك ميزة "الاستماع" إلى مجموعة من القصائد الشهيرة المسجلة بأصوات نخب من الفنانين والأدباء، بالإضافة إلى جداول إحصائية تدل على توزيع الأبيات والقائدات والبحور الشعرية، وذلك حسب تصانيف مختلفة كالعمود والبلدان وغيرها. كما تتضمن الموسوعة تراجم كل الشعراء المدرجين فيها، وترجمات قصصها للمراجع الأدبية والمعجم اللغوية.

وقد ضمت هذه الموسوعة التي جاءت

بالإضافة إلى خاصية البحث البسيط، والبحث المتقدم، ومرة أخرى أساميل: أي عمل شعري مطبوع على ورق، يستطوع أن يستوصب كل هذا، مهما بلغت ضخامته؟

العلاقات السبع الإلكترونية

ونعتمد هذه الجولة بالإشارة إلى أسطوانة مدمجة من روائع الشعر العربي المعلقة السبع، وهي تعرض بصوت الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة، إلى جانب النص الشعري مع عرض تراجم لشعراء المعلقات، وإلى موقع شعري يهتم بنشر الشعر النبطي، إلى جانب الشعر الفصحى والمقالات والقصائد، هو 'أنهار' (www.anhear.com) ويشرف عليه الشاعر الكويتي فيحان الصواع.

إننا في نهاية هذه الجولة مع الفضاءات الشعرية العربية، والمواقع والأسطوانات المتخصصة في الشعر، نؤكد على أن الشعر العربي لا يزال ديان العرب، ولا يزال يعمل همومهم وأفراسهم وأحزانهم، وبمد أن كان هذا الشعر حبس الحدود العربية، افتتح على التجارب العالمية، وحدث تمازج بينه وبين الشعر الأجنبي، وأصبح للشعر العربي المعاصر وجود فاعل، من خلال الترجمة ومن خلال مشاركة بعض الشعراء العرب في المهرجانات العالمية، ومن خلال مشاركة بعض القصائد العربية في أنطولوجيا الشعر العالمي، وهو ما تتابعه عن قرب بعض مواقع الشعر العربي على شبكة الإنترنت، مثلاً رأينا في موقع 'جهد الشعر' على سبيل المثال.

ولمنا الآن نحتاج إلى الحديث عن الأفاق المستقبلية للنشر الإلكتروني، أو ما يدعى النشر الإلكتروني، فمع بداية العصر الرقمي يتضح أن المواطنين الرقميين لا يعينهم اليوم، بل يريدون أن يبرقوا عن الغد أكثر. ومع ذلك فإنه لا يمكن لأحدث فترات التاريخ الاجتماعي للوسائل أن تتعامل مع الإنترنت بوصفها الذروة، فهي فترة تتميز، كالعامة، بوجود سمات متعددة.

وهناك خدمة علم العروض المتوفرة في هذا الموقع، ويقدمها الشاعر محبوب موسى.

معجم البابطين الإلكتروني

أصدرت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، مؤخرًا معجمها للشعراء العرب المعاصرين على أسطوانة مدمجة واحدة (يعد أن صدر في ستة مجلدات ورقية ضخمة). ويتميز هذا المعجم بأنه عمل موسوعي كامل عن شعراء العربية المعاصرين، فهو يجمع بين فتيحه مادة شعرية ذرية تختص بالشعراء والشاعرات العرب من مختلف الأقطار العربية خلال هذا القرن، وتبعاً لمعايير محددة.

كما يقدم المعجم ملفاً خاصاً لكل شاعر أو شاعرة يوضح سيرته الذاتية وترجمة له، بالإضافة إلى مقتطفات من قصائده وأعماله الفنية. وتجمع هذه الأسطوانة بداخلها الصفحة الرئيسية للمعجم، والإهداء، ونبيذة عن المؤسسة، ونبيذة عن الإدارة والإخراج الفني، وافتتاحية المعجم، وقصصته، وخطته، وتوطئة نقدية، ودراسات، وإحصائيات، بالإضافة إلى فهرس المعجم، وفهرس الأعمال، وفهرس الشعراء، وفهرس الشواغر، وفهرس الدواوين، وفهرس القصائد عمومًا، وفهرس القصائد حسب أنواعها، وفهرس الشعراء حسب بلدانهم، وفهرس السنوات والمعقود، وفهرس الشعراء الذين أدركتهم الوفاة، ومكتبة مرور الشعراء والشواغر.

**لعلنا نحتاج إلى الهديث
من الأفاق المستقبلية
لنشر الإلكتروني، أو ما
يعد النشر الإلكتروني،
فمع بداية العصر الرقمي
يتضح أن المواطنين
الرقميين لا يعينهم اليوم،
بل يريدون أن يبرقوا
عن الغد أكثر**

في أسطوانة مدمجة واحدة، ٢٠٤٣٩، ٥٨٩ بيتاً من الشعر موزعة على دواوين ٢٣٠٠ شاعر عربي، بالإضافة إلى ٢٦٥ مرجعاً أدبياً تضمنها زاوية المكتبة، فضلاً عن زاوية المعاجم التي تحوي عشرة معاجم لغوية، تعد أهم معاجم اللغة العربية. مع ملاحظة أن هذه الأسطوانة تباع في مصر بمشرة جنيهات مصرية فقط (أي أقل من دولارين) وأن لها موقعاً على شبكة الإنترنت، من الممكن إنزال الموسوعة منه بالمجان.

فأى عمل شعري مطبوع على ورق، يستطوع أن يستوصب كل هذا، مهما بلغت ضخامته؟

موسوعة الشعر العربي

وهناك موسوعة الشعر العربي (www.arabicpoems.com) لصاحبها الشاعر الفناي د. علي محبلة التي يستهلها بقوله: "ضمنا يتحول العالم إلى قرية كبيرة، ويبدو المسافات بين الشعوب قصيرة جداً، يظل احتياجنا إلى الكلمة كبيرة، نحن في حاجة إلى كلمات الحب الدائمة من القلوب، والعقول الباحثة عن إسماء الأجيال القادمة، ولأنك أن الشعر في كل اللغات هو خلاصة الفكر والتجربة، ويصعدني أن يكون هذا الموقع ملتقى لعشاق الكلمة". ويضيف علي محبلة أن الموقع سينشر قصيدة جديدة كل أسبوع من الأعمال التي تصل لهم، أو الترجمة لأي من القصائد المنشورة بالموقع. ويمكن ربط هذا الموقع بأي موقع آخر دون الرجوع إلى أصحابه.

ويحتوي هذا الموقع على مختارات من شعر الفصحى، وشعر العامية، وشعر الألفية، فضلاً عن تقسيم هذه المختارات إلى: الشعر الجاهلي، والشعر الإسلامي، والشعر العباسي، والشعر الأندلسي، والشعر النبطي، وشعراء الطفولة، بالإضافة إلى تبويب آخر مثل: شعراء ويلدان، والمرأة شاعرة، وشعراء على الطريق. كما أن هناك شاعر الأسبوع، وقصيدة الأسبوع، وبعض القصائد المترجمة للغة الإنجليزية.

وبنظرة مستقبلية يمكن القول إن كل المعلومات المخزنة حاليا في كل كمبيوترات العالم، قد يمكن في يوم ما تخزينها في مكعب مجسم وحيد، عن طريق تداول شعاعين ليزريين مع بعضهما، وساعتها ستوجد كل المعارف المكتوبة في العالم في جيب كل تلميذ حول العالم.

هل لنحل وفاة الكتانية؟

وسط هذا المناخ العلمي الخطير والمثير، نتحدث عن مستقبل القراءة والكتابة في عصر المعلومات، حيث يتعامل د. أحمد صالح في كتابه "صدمة الإنترنت وأزمة المثقفين": هل نعلن وفاة الكتانية؟

وهو لا يتحدث عن موت النص، أو موت المؤلف (على حد تعبير رولان بارت)، بقدر ما يتحدث عن محاضرة أحد باحثي العلوم الاجتماعية في مركز CNRS بباريس، هو دان سبيريير الذي يرى أن الكتانية ليست الطريق الوحيد لإنتاج النصوص المكتوبة، ولكن هناك تقنيات تحويل الخطاب المنطوق إلى نصوص مكتوبة، كما ظهرت تقنيات تحويل النصوص المكتوبة إلى خطاب منطوق، وهنا يتوقع الباحث الفرنسي نهاية نشاط الكتانية، وأيضا نشاط القراءة (التقليدية).

وهنا نلاحظ عودة إلى الشفافية مرة أخرى التي تأثرت كما رأينا من قبل بانتشار الطباعة.

وتعد السرعة من مزايا تقنيات تحويل الخطاب المنطوق إلى نص له فائدة واضحة، حيث إن هذه الطريقة أسرع عدة مرات من الكتابة اليدوية أو حتى الطباعة التي هي أبدا من الخطاب المنطوق، ولكن في الوقت نفسه فإن الكتابة باليد تسمح للكاتب بالتعبير عن الفكرة بطريقة غنية وأكثر سيطرة مقارنة بالخطاب المنطوق. فالكاتب يمكن أن يكتب ويصحح ويميد الكتابة (سواء على الورقة، أو الصفحة الإلكترونية)،

توصل العلماء أيضا إلى أنه بإمكان الخلية العصبية أن تطلق وترسل إشارة إلى شريحة سيليكونية، وأن بإمكان هذه الشريحة السيليكونية أن ترسل إشارة أيضا إلى الخلية العصبية

كما يمكن من خلال وصل مراكز الدماغ العليا بالكمبيوتر، نقل معلومات وذكريات من دماغ أي إنسان إلى أي كمبيوتر، أو إلى إنسان آخر. بما يشبه عملية النسخ الفوتوغرافية. إن تفريغ المعلومات سوف يمتد نظاما إلكترونيا، وليس نظاما فيزيائيا قصصا، فنحن الآن حينما نريد نقل المعلومات لا نزال نركب ظهر الصوت الفيزيائي، أما بهذه الطريقة الجديدة سيتم نقل المعلومات في لح البصر، مما يمكن نقل أو تفريغ (أو إنزال) في إنسكوليديا (دائرة معارف) كاملة في دماغ إنسان في دقائق معدودة، تماما مثلما تتمتع القرص المدمج أو القرص المرن (ديسكيت) من الكمبيوتر، أو بما يشبه نقل البيانات من كمبيوتر إلى آخر، ومنه إلى البشر، فيتحقق شيء مذهل أشبه بالإنترنت، ولكن من شبكة عصبية كهرائية بين كمبيوترات العالم وأدمغة البشر أجمعين.

والأمر الذي ربما يشبه روايات الخيال العلمي، يكمن في قدرة العلماء على إنتاج ترانزستورات كمية دقيقة أصغر من الخلية العصبية، مما يمنح الكمبيوتر قدرة على تطوير الخلايا العصبية إلى شبكات عصبية بقوة الشبكات الموجودة في المخ البشري، وعن طريق الثورة البيوجينية، يصبح من الممكن استبدال الشبكات العصبية لدماغنا البشري بأخرى مصمتة مما يعطي البشر في الاتجاه النهائي للبحث العلمي شكلا من أشكال الخلود، ويمنح الفرصة أيضا لنسخ الدماغ البشري خلية خلية. وأعتقد أن هذا هو أقصى ما يطمح إليه

النشر عن طريق الحذاء

ربما يكون أمر النشر الإلكتروني أكثر إثارة في المستقبل القريب، عن طريق النشر باستخدام الحذاء، وذلك بوضع شريحة إلكترونية أو إلكترون في الحذاء يمكنه نقل معلومات شخصية إلى الآخرين، وكل ما على المرء أن يفعله هو أن يصفح يد شخص آخر، ولأن الجلد بطبيعته مالح وناقل للكهرباء، فمن الممكن لكتاب، أو لسيرة ذاتية أن تنتقل كهربائيا من الحذاء إلى الأيدي، ومن ثم إلى يد الشخص المتعرف عليه، ومن ثم إلى حذائه، وقد ثبت هذا في نهاية الأمر جدوا كطريقة ملائمة لتبادل مكتبات إلكترونية ضخمة مع شخص آخر في الشارع، وفي غضون ثوان قليلة، ومن هنا تأتي أهمية الأحذية التي تدخل حلية النشر الإلكتروني لأول مرة في حياة البشر، ليتوصل الحذاء إلى التعامل مع ذهب الأدمغة، إلى جانب تعامله مع ذهب الأثرية.

الانقلاب في طريقة تلقي العلم والمعرفة

ليس هذا فحسب، ولكن توصل العلماء أيضا إلى أنه بإمكان الخلية العصبية أن تطلق وترسل إشارة إلى شريحة سيليكونية، وأن بإمكان هذه الشريحة السيليكونية أن ترسل إشارة أيضا إلى الخلية العصبية، مما يسهل من تبادل المعلومات بين الشريحة السيليكونية والخلية العصبية، وإذا ثبت نجاح هذه الطريقة على الخلايا العصبية البشرية، فإننا سنكون أمام فتح جديد، حيث يمكن لنسخ البشري أن يستقبل كل المعارف والخبرات البشرية السابقة والحالية، دون قراءة تقليدية. وسيحدث هذا بلا شك انقلابا بشريا هائلا، بل جذريا، في طريقة تلقي العلم والمعرفة. وفي هذا يقول د. خالص جليبي: "يتم زرع الدماغ برقائيق كمبيوترية مدمجة بحيث تتعد النهايات العصبية مع الرقائق الإلكترونية Chips وتتبادل من خلالها الأعصاب والكمبيوتر، المعلومات".

فوقه

(الناطقة).

إن التسهيلات من اللقائف إلى المخطوطة إلى الإلكتروني حيث يتوقع في العقود القادمة احتمال تماشى لهم بالضرورة أن يكون سلميا بين شكلي الكتاب (الطبع، والإلكتروني) وبين الأنماط الثلاثة للكتابة وإرسال النصوص المطبوعة، والنصوص الإلكترونية يتطلب منا أن ن فكر في الطرق الجديدة التي ستبنى بها حقول المعرفة، ومعرفة قيود القراءة أو الشروط التي يجب توفيرها لقراءة الكتاب الإلكتروني، والنصوص الإلكترونية، والتي منها الصور والأصوات والنصوص المرتبطة إلكترونيا (الهابلر كمت) بطريقة لا خطية. لقد اعتبرت الروابط والوصلات هي المفتاح في هذا العالم النصي غير المحدود، حيث يمكن تقطيع الوحدات النصية، ثم ضمها معا.

مكتبة الإسكندرية والذاكرة الرقمية

وهناك رأي آخر يرى دمج نظام اللقائفة بنظام المخطوطة والكتاب المطبوع، لبناء النظام الإلكتروني، حيث يتم إعطاء النصوص الإلكترونية أصالة القديم، وهو ما يحاولون إقامته في مكتبة الإسكندرية لتحويل كل النصوص الموجودة التي لم تشأ بالحاسبات إلى المصينة الإلكترونية حتى لا تتعرض للدمار. وهذه إحدى المهام الضرورية للمكتبات اليوم أن تجمع وتضمي وت فهرس كل النصوص التي كتبت في الماضي، ليسهل الوصول إليها. ومن ثم يكون دور المكتبات في العصر الإلكتروني أو العصر الرقمي، هو حماية الميراث

وفي النهاية يستطيع أن ينتج نصا خاليا من الترددات وحيرة تفصيلات الكلام الشفهي.

وعلى كل حال فإن الباحث الفرنسي يُعلن قريب انتهاء عصر القراءة والكتابة، وإمكانية الدخول إلى المعلومات المخزونة بشكل شفهي وسعامي، حيث استبدال كل اللغة المنطوقة باللغة المكتوبة (الباء تدخل على المتروك الذي هو اللغة المكتوبة).

ويعرض الباحث الفرنسي في تأملاته قائلا: سنكون قادرين على تخزين واسترجاع المعلومات بسهولة من خلال النطق والاستماع، والنظر إلى الرسوم، وليس في النصوص. وإذا اثبتت تقنيات تحويل الخطاب المنطوق إلى نص مكتوب فعاليتها ومناسبتها، فقد ينتهي ذلك بالناس إلى ترك نشاط الكتابة جملة بدون أن يقرروا عمل ذلك، أو حتى يلاحظوا أنهم فعلوا ذلك.

أما تحويل النص إلى خطاب منطوق، ففكرته تقوم على أن أحد الأشخاص عنده نص مكتوب يُقرأ له، بدلا من أن يقرأه هو بنفسه. كما هي الحال مع بعض الناس الذين يستمعون أشخاصا يملكون عليهم ولا يكتبون بأنفسهم، أو إذا كان عندهم نصوص تقرأ لهم من قبل قراء، مستجابين (أو كما نرى مع المُمَيَّن، وفادى البصر).

ولعلنا نلاحظ انخسار المكاثن أو الأجهزة الناطقة الآن في العالم، مثل رسائل الرد الآلي بالهاتف (وهو ما سوف نعلم بعد ذلك، ولكن من خلال عرض النصوص على الشاشة لتقرأ آليا، وهو موجود حاليا من خلال بعض المواقع، وبعض الأقراص المصنوعة

المكتوب والإبداع الثقافي والجمالي.

إن الفكر الفرنسي روجر تشارليتر يذهب في حديثه عن حماية حقوق المؤلف الأخلاقية والاقتصادية بموجب تحالف الناشر مع المؤلف للحصول عليها. وهذا التحالف من المحتمل أن يؤدي إلى تحويل عميق في العالم الإلكتروني حيث ستتضاعف كفاءة الأنظمة الأمنية الإلكترونية التي تستهدف حماية الكتب الإلكترونية وقواعد البيانات.

وإذا كان كتاب "رؤى مستقبلية كيف سيفير العلم من حياتنا في القرن الواحد والعشرين" مؤلفه عالم الفيزياء الأمريكي ميتشيو كاكو (ترجمة سعد الدين خهران) يتحدث عن مصير البشرية خلال القرن الواحد والعشرين من خلال ثورات ثلاث هي: ثورة الكمبيوتر، والثورة البيوجينية، وثورة الكم، وأنه سيكون في قدرة العلماء إنتاج ترانزستورات كمية دقيقة أصغر من الخلية المصنعة، مما يمنع الكمبيوتر قدرة على تطوير الخلايا المصنعة إلى شبكات عصبية بقوة الشبكات الموجودة في المخ البشري، وعن طريق الثورة البيوجينية، يصبح من الممكن استبدال الشبكات العصبية لدماغنا البشري بأخرى مصنعة، كما كورزويل يرى أن التعلم سيتم بشكل واسع من طريق زراعة وضرر البيانات في الشبكة العصبية المتوفرة في الإنسان التي تستخدم لتحسين الذاكرة والفهم والإدراك، ووقتها يستطيع الإنسان أيضا تحميل وتنزيل المعرفة مباشرة، مما يؤدي إلى الربط بين نيل المعرفة وبولوجها، ومجموعها الاجتماعية والنزاعية (الإلكترونية أو السيبلوكينية).

* كتاب من مصر

المصادر والمراجع:

- 1- التاريخ الاجتماعي للوسائط، من غولنجر إلى الإنترنت، آسا برينز، ووتر بورك، دة، مطبعتي محمد قاسم الكويك: عالم المعرفة ٢١٥.
- 2- الثقافة العربية ومصر للمعلومات، د. نبيل علي، الكويك: عالم المعرفة ٢١٥.
- 3- المعلوماتية بعد الإنترنت طريق المستقبل، بيل جيمس، دة، عهد السلام رضوان، الكويك: عالم المعرفة ٢٢١.
- 4- ثورة الأنفوميديا: الوسائط المعلوماتية وكيف تغير عالما وسياك، فريتك
- 5- رؤى مستقبلية كيف سيفير العلم حياتنا في القرن الواحد والعشرين، ميتشيو كاكو، دة، سعد الدين خهران، الكويك: عالم المعرفة ٢٢٠.
- 6- صدمة الإنترنت وأزمة المثقفين، د. أحمد صالح، القاهرة: كتاب الهلال ٢٥٥.
- 7- المجلات والواقع والأساطورات المصنعة البراءة ذكرها في البحث.

وإذا كان الرمز في المسرح المغربي متعبدا على كثير من المصادر التاريخية والأدبية والصوفية والأسطورية أيضا، فما ذلك إلا بهدف تنويع خرائط الكتابة، وتنويع أعمارها وتشكيل تدفقاتها ورسم مسارب مسيرها وضمن باقة التعدد التي تفتقر صمت الموجود في الكتابة الاتباعية نجد حضور الشاعر في كثير من المسرحيات المغربية، وقد اكتسب هيئة جديدة في بنية مرنة تساعده على الحياة فيها، ويساعد هذه البنية كي تتشكل وفق اشتغال آليات التخيل الذي يولدها، ومن بين الكتاب الدراميين الذين نهلوا من رمز الشاعر المغربي، نجد عبد الله شقرون، صلاح الهاشمي الخياري، عبد الكريم برشيد، محمد مسكين، أحمد الطيب العلي، المسكين الصغير، محمد حسن الجندي، حسن الطريق، أحمد العراقي، وسعيد الصديقي.

كل هؤلاء المسرحيين المغاربة استحضروا الشاعر في كتابة مسرحياتهم، ورسموا أفاق الدراما بمسرحياتهم الأدبية، وأحضروا الشاعر في البنية الدرامية بشكل يتم عنه عنوان النصوص المسرحية، فالشاعر عند بعض هؤلاء المسرحيين لا يخرج من دائرة السيرة الذاتية لهذا الشاعر، لأن الكاتب الدرامي يحافظ على حياة هذا الشاعر كما هي، ويحافظ على الأحداث، ويقدم الشخصيات كما هي كأنه يكتب تاريخ الشاعر شعرا 'مؤدرا'، وهو ما قدمه

رمز الشاعر في المسرح المغربي مواقف مركبة في رؤية مركبة

د. عبدالرحمن بن زيدان *

حول معنى حضور الشاعر في المسرح

لا يعني وجود رمز الشاعر في المسرح المغربي سوى فعل توليد الدلالة الجديدة للمعنى الجديد في الحضور الجديد لهذا الرمز، وذلك حين يخرج هذا الشاعر من سياقاته التاريخية ليدخل في سياقات أخرى تخضع لقوانين كتابة درامية تساعد على تطوير البنية التراجيدية مع متطلبات الرؤية واللغة والتجديد في أساليب التعامل مع التراث.

وتوظيف الرمز في المسرح يأخذ أكثر من قراءة، ويخضع لأكثر من تأويل وأكثر من أشكال تقيل أو تلق، ذلك أن القصيدة من اختيار الرمز، تعني إعادة تكوينه تكوينا جديدا وفق هيئة غير موجودة إلا بوجود الكتابة الدرامية. ويعني هذا أيضا، أن القصيدة تعني تجديد جغرافية الرمز في خارطته الجديدة وهو ما جعل كتاب المسرح في المغرب يلجأون إلى توظيف رمزهم بمعناه الجديد، ويلجأون إلى إعطائه صوتا محملا بتاريخية الرؤية التراجيدية للعالم وللذات وللأسئلة الأنطولوجي المحمل بمسؤول الكينونة.

**كل هؤلاء المسرحيين
المغاربة استحضروا
الشاعر في كتابة
مسرحياتهم، ورسموا
أفاق الدراما بمسرح
الكتابة الأدبية،
وأحضروا الشاعر في
البنية الدرامية بشكل
ينم عنه عنوان
النصوص المسرحية**



شقرون



إنها مواقف من حياة الوزير الشاعر والمؤلف، والعالم، والسياسي لسان الدين بن الخطيب وما قاساه من المآامرات والشدائد التي طوَلَتْها في الأندلس والمغرب.

4. مسرحية "رحلة شاعر"، إنها قصة مثيرة من حياة الشاعر المغربي، الشريف محمد بن الطيب العلمي، ومطاردة الديون إزاء وقلة ذات يده، وهجرته من فاس إلى تطوان أيام كان الشمر يوزن بميزان محبة الأصدقاء ووفاء الخلان.

5. مسرحية الحراق حول شاعر تطوان وفتيقها الصوفي الكبير الشيخ محمد الحراق الذي ترك ثروة في الشعر المصوني لا تقدر بثمن. فهذه المسرحيات استلزمت إعدادا جادا ومعدات مناسبة من الأزياء والمناظر التاريخية والتلاحين الموسيقية والفنائية الأصلية، وهذا ما تفلنا عليه في سنة ١٩٧٨ لأن المهمة لم تكن يسيرة في خضم عسر إمكانيات هذه التفرقة إذ ذاك (١).

ونجد أيضا توظيف رمز الشاعر المغربي في العرض المغربي الذي قدمه محمد حمن الجندي حين استعاضر شخصية شاعر الحمراء محمد بن إبراهيم ليقدم سيرة حياته بكل تقاصيلها وسخريتها من الأقدار، ومن السياسيين ومن الأقرباء واليهوديين، وكيف إذن تم إعطاء مساحة تتيج

تكسر مرآيا الواقع كي تكتب بشطاليا هذه المرآيا واقعا جديدا يخرق الصمت، ويطيح بأقنعة الزيف، وهذا ما جعل المسكوني الصغير في تجربته يستعاضر الحلاج كشخصية متصوفة تمثل رمز المثقف الذي قادته ثقافته إلى حتفه، أو أنها عجلت بأبحاثه، وهذا التصوف الحاضر في مسرحية الصنوبر الحلاج يعوت مرتين "عكس ما فعله الصنوبري حين وظف رمز الشاعر الشعبي في "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب".

وعلى المستوى البصري قدم المؤلف عبد الله شقرون للتفرقة المغربية مجموعة من التمثيليات التي أخرجها سنة ١٩٧٨، وقدم أيضا سلسلة تحت عنوان "الشعراء وشعرهم" قدمها باللغة العربية الفصحى، وقدم خلاصة هذه التجربة البصرية في كتاب يحمل عنوان "شعراء على مسرح التلفزيون"، ومن المسرحيات التي قدمها كما يقول في كتابه "حياة في المسرح":

١. مسرحية "جوهرة" حول قصة الملك الأندلسي الشاعر المعتمد ابن عباد وحادثته الجارية "جوهرة" وحضور الشاعر الجوال أبي بكر ابن لبانة.

٢. مسرحية "الشاعر المفتون"، عن قصة الشاعر المغربي أحمد بن شعيب الجنائي، ومآله له "صبح"، وما أصابه من الجنون الشعري إثر وفاتها.

٣. مسرحية بن الخطيب، وهل في الدنيا ابن الخطيب سوى لسان الدين؟

ملال الهاشمي البخاري في مسرحيته "ربة شاعر" التي تتحدث عن العلاقة العشقية بين ابن زيدون وولادة بنت المستنكي، وتتحدث بقطايات عاطفية تميل إلى الكتابة الرومانسية ببنيتها الكلاسيكية. وجعل الترجمة الأندلسية إطارا معرفيا لكتابة رمز ابن زيدون في فصول ومشاهد هذا النص.

وهناك استحضار آخر للشاعر في الكتابة المسرحية المعتمدة على الرمز، والتمثلية في مصدر الشعر الجاهلي، أو العباسي، واختيار نماذج من رموز، مثل بن النور، وأبي نواس، وأبن الرومي، وهو ما فعله عبد الكريم برشيد حين كتب بهؤلاء الشعراء مسرحية "عنترة في المرآيا المكسرة" و"امرؤ القيس في باريس"، و"لهالي المتنبئ" برؤية صوفية ترمز إلى تحولات النفس البشرية أمام غزو الجسم لهذه الذات، وكتب مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح"، وهذه مسرحيات ليست شعرية لأنها نثر بعهد عن المجازات والصور الشعرية التي ربما قد تستقط هذا العمل في الفئائية وتبعه عن الدرامية.

وهناك استحضار آخر لرمز الشاعر والتمثيل في المصدر الصوفي، وقد استعان المسرحيون المغاربة بأحوال المتصوفة ومقاماتهم وزهدهم وإعراضهم عن الحياة لكتابة نصوص



عبد الكريم برشيد



محمد الجندي

استهان المسرحيون المغاربة بأحوال المتصوفة ومقاماتهم وزهدهم وإعراضهم عن الحياة لكتابة نصوص تكسر مرآيا الواقع كي تكتب بشطاليا هذه المرآيا واقعا جديدا يخرق الصمت، ويطيح بأقنعة الزيف



بسم وسمان

إن الكتابة بالرمز، وتوليد الرمز الجديد منها، هي كتابة لا تعتمد على الإبداع، ولكنها تعتمد على الإبداع، تمسح الموجود، وتبحث لكاتبها عن عمق مفقود في الزمن الموجود بهذا الرمز، ويقدم عبد الكريم برشيد صورة هذا الشاعر في مسرحيات تعتمد على وضع معانٍ جديدة للشاعر في السياق الدرامي.

الشاعر العربي في مسرح عبد الكريم برشيد

هناك كتابات مسرحية مغربية عاشت حرقاً زمانها، واكتوت بنار الهزات التنيفية التي أطاحت بالعرش الورقية التي كانت تكلل مجدها بالأكاذيب والشعارات التي كانت تنفس كل لحظة بالكذب والرياء والتنازل عن المشروع القومي، وعبد الكريم برشيد عندما استعصر شخصية الشاعر في مسرحه كان يكتب معنى هذه الهزات، وكان يستعمر قوة السقوط التراجيدي لهذه العروش الورقية التي بنت أحلامها على إيديولوجية منشوشة، فكتب مسرحياته اعتماداً على خلفيات تاريخية حولها إلى كتابة درامية معاصرة.

الشاعر عامل مساعد في التخييل والإبداع وليس عاملاً مهيماً للكتابة، إنه محفز معرفي على القبض على ملامح الشخصية الرئيسية كبطل يحمل رمزا، أو كرمز يفعل فعلاً، أو كفعل يحلم بتحقيق فعل لكن المعينات كثيرة.

هذا السياق هو الدعوم بالأسباب التالية:

١. يكون وراء لجوء الشاعر الدرامي إلى رمز الشاعر أسباب تنفذه على تبني الحمولات الفكرية والرمزية لهذا الشاعر، حيث يمكنها أن تتطابق مع رؤيته الخاصة، أو تخدم هذه الرؤية وتوضحها وتسمق الدلالات التي يريد الكاتب الدرامي بلورتها في فعل الكتابة.
٢. الشاعر عامل مساعد في التخييل والإبداع وليس عاملاً مهيماً للكتابة، إنه محفز معرفي على القبض على إمكانات رسم ملامح الشخصية الرئيسية كبطل يحمل رمزا، أو كرمز يفعل فعلاً، أو كفعل يحلم بتحقيق فعل لكن المعينات كثيرة. وهذا ما يجعله يعيش موزعاً بين المعلن منه والخفي والمكن والمحال، أو يكون موزعاً بين الحضور والتجاذب المفقود، أو يظهر بين الغياب والفشل بالفعل، يظهر هذا في المسرحيات التي يتجاوب فيها كاتب الدراما مع رمزه المختار، وفي نموذج علال الهاشمي الخياري، وكتابات عبد الله شقرون وكتابات علي الصقلي والطبيب الصديقي والطبيب الملمي، ما يقدم صورة هذا التوزع بين فعلين متناقضين يتأسس بهما الرمز، أو أن الرمز يلقي لعدم وجود إمكانات تقويه.

للشاعر الحضور الرمزي في المسرح المغربي؟

رمز الشاعر ودلالته في النص المسرحي المغربي

يمكن التعرف على تنوع دلالات رمز الشاعر في النص المسرحي المغربي بالعودة إلى جل النصوص التي شكلت هويتها بهذا الرمز، وأنشئت نص الحوارات بكلام الشاعر أو بكلام الواقع أو بصورة الوجود، والشاعر هنا قد يتخذ صورته الجديدة في نص جديد لا يمانى من محدودية الرؤية، ولا يحد من نظرتة في الرمز المنطق على نفسه، قراءة هذه النصوص لا تضي إلا ما يقوله زمن السرد فيما حول هذا الرمز، وما يحكيه، وما يقوله، وما يتصارع فيه وحوله في موقفه في البنية الدرامية وعلاقاته المكنة أو المستحيلة مع الشخصيات والشخصيات التي تعيش معه زمن السرد كفاصلة في زمن الأحداث أو منفصلة يتنامى هذه الأحداث.

والقارئ الذكي لهذا الزمن السري يستطيع أن يحيل هذا الرمز على زمنه الجديد، ويقراء بدلالاته العميقة فيه، ويستجلي رؤيته الناطقة أو الصامتة في كلامه، وسبيسر أو يسهل عملية تصنيف هذه المسرحيات، تصنيفاً إجرائياً فقط يمكنه أن يضع كل رمز تحت بقعة ضوء يستجلي بها هيئته وشكل وجوده في هذا الزمن السري، ويصنف داخل هذا الزمن السري مكونات الرمز ودلالاته، مما سييسر القراءة ممكنة ضمن التراكم المسرحي المغربي الوجود، ويقرا الجزء ضمن قراءة الكل لاستخراج خصوصيات التجربة التي تضمن بها الكتابة المسرحية كدراما توظف الشاعر من هنا تجعلنا هذه العملية التصنيفية الإجرائية لهذه النصوص، تنف عند دلالات التوظيف الرمزي للشاعر في المسرح المغربي بوصف هذا التوظيف يدخل ضمن الرمز الذي يكتب جتونه، ويدخل ضمن كل جنون يكتب بواقع الكاتب، ويتشكل برؤيته للذات وللموضوع، والتصنيف الذي تقدمه في

رمز الشاعر في المسرح المغربي



هزيمة حزيران ١٩٦٧ جعلته يستحضر شخصية "عنترة" الذي ملأ بطولاته وانتصاراته الذاكرة الشعبية بالقوة وبالإقبال والادبار، وبالكبر والفر، وكان يدعوهم كي تتحرر من عبوديته كانت تسلبه كما تسلبهم إنسانيته ويحرق عبوديته من الضميرية القاتلة، وكانت تقيد حريته، فاختار الإنعتاق بالقوة واختار أن يكون مهر حبيبته عيلة خيالها لا تحد قيمته كنز ولا وفرة الإبل والهجن والأساور الذهبية.

لكن إذا كانت السيرة العنترية قد ملأت الساحات في المدن العربية المثقفة بهذه البطولات مع حكواتيين كانوا يرددون هذه السيرة، ويشخصون أحداثها، وإذا كانوا يتفنون في ترويض هذه البطولة، فإن هذه المماني والوظائف بهذا الحكى المتداول، لم تعد بنفس القصص عند عبد الكريم برشيد لأنه غيرها بعد صدمة الأمة العربية بهزيمة ٦٧ بوصفها كانت هزيمة أنظمة وهزيمة إيديولوجيات مشوشة، وكانت اندحار أوتان سياسية كانت تصنع مجددا بفقاعات تتفجر بنسيم عابر. وقد اختار برشيد رمز الشاعر "عنترة" ليقدسه إنسانا عاديا مريضاً بالسل، لا يملك إلا سيفاً خشبياً لا يقوى على مقاومة الحزن، ولا يستطيع أن يدهش عائلته الداخلية، فكيف يدمر أعداءه في الخارج ويهزمهم. إن هذه الشخصية الدرامية تمتلك كل مقومات البطل التراجيدي الذي لا يحقق البطولات، ولكنه يمشي الإنهزامات في الذات، في المجتمع، ويماني من مرارة الهزيمة العسكرية، ويمش دوخة الصراع الحضاري، ويقاسي من مرارة المواجهة الدمية بين الذات العربية والعدو الصهيوني، من هنا شخصيات هذا البطل التراجيدي في هذه المسرحية:

♦ أنه شاعر بدون بطولة.

♦ أنه شاعر لم تعد بينه وبين زمنه الجاهلي أية علاقة.

♦ أنه ينتمي إلى زمن الكاتب وتاريخه ومعاذاته.

♦ أن رمزه في هذا النص أنه شاعر لا يقول الشعر ولكنه يقول واقعا.

إن عبد الكريم برشيد حين اختار عنترة بن شداد العربي، فإن كان مقتما أن بطله في رمز الشاعر عنترة في النص المسرحي لا يمت بأية صلة إلى الشاعر الجاهلي، وهو ما جعل حطائه في هذا النص يتوخى تفكيك الأسطورة حول هذا البطل، ليعني حقيقة هذا البطل، ويجعل من هذا النص المسرحي غضبا يشجب واقعا أكثر مرارة، لأنه الواقع الذي قاد إلى الهزيمة، وقاد الكتابة في النص الدرامي إلى أن ترمي ما تخفيه الأصابع والتزويقات والتعقيدات التي تخفي الخلل في الزمن العربي.

أما في مسرحية "امرؤ القيس في باريس" فيتحدث عبد الكريم برشيد عن زمن البترول الذي نقل المجتمعات الخليجية من زمن الفقر والعوز والفاقة إلى زمن الثراء المطلق، ووضعها في زمن الحضارة الاستهلاكية التي تهمل اقتناء البعيد والغالي والنفيس والصعب، هذا البترول الذي فتح شهية الشركات الاحتكارية كي تستثمر في دول الخليج، وتقسم المجتمع العربي إلى طبقة ثرية وصلت بثرائها إلى حد التخم، وطبقات فقيرة وصل بها الفقر إلى حد العدم. وقد صمد هذا الواقع المادي التاريخي

في مسرحية "امرؤ القيس في باريس" فيتحدث عبد الكريم برشيد عن زمن البترول الذي نقل المجتمعات الخليجية من زمن الفقر والعوز والفاقة إلى زمن الثراء المطلق، ووضعها في زمن الحضارة الاستهلاكية التي تهمل اقتناء البعيد والغالي والنفيس والصعب

برشيد فكتب مسرحية "امرؤ القيس في باريس"، واختار لها بنية درامية شكسبيرية من مسرحية هاملت ليضع هذا الشاعر الجاهلي في زمن غير زمانه، ووضعه في عقلية غير عقلية الجاهلية، ويضعه في مدينة ليست هي مدينته، ولهمت في كل المدن العربية، فكانت باريس الأضواء والحرية والجمال والاختلاف مختبر الكتابة الاحتفالية في هذه المسرحية حين صار الشاعر موجودا في كل المتناقضات يستحضر الزمن الجاهلي بموازاة مع الزمن المعاصر. وبين مفارقات هذين الزمنين كان برشيد يسفر مما آل إليه هذا البطل في صلاته بالدين وعلاقته بالشراء بالعمال العرب في المنفى، وبالجنس ومع بنات حاييم، ثم مع كنزة الشحادة، ثم مع الإسباني بابلو، ثم مع تايمة عاصر الأعور، ثم مع أبيه الذي قتلته الشيوخة ولم يقتله جندة الذين قيل عنهم إنهم انقلبوا عليه، ففساد برشيد من أي منقلب سيتقلبون بعد أن وضع هذه الشخصية أمام مصيرها الأسود، ووضع بقلمه الشخص أمام مصائر ذات المذاق الحنظلي.

لقد كانت كتابة هذه المسرحية برمز الشاعر امرؤ القيس دراما احتفالية تكتب عن الحاضر برمز شاعر لم يحضر إلا اسمه ويض اسماء القبائل، أما باقي مكونات النص، فكانت مستمدة من المعيش والمقلق والمضني الذي تولد من وعاء السفر بين جمر الواقع وصهد الأحلام، ورمضاء المتعة الهاربة.

وعن دراما المبدع في الزمن العربي اختار برشيد سباقات أخرى غير سباقات الواقع، ولجأ إلى أعماق النفس الإنسانية ليكشف بخطابات نص "ليالي المتنبى" عن الذات وعن المحبوب برمز الشاعر المتنبى الذي لم يعد المتنبى كما هو في كتب التاريخ، ولكنه صار المتنبى الماصر كما هو في التخیل الدرامي عند عبد الكريم برشيد.

ومسرحية "ليالي المتنبى" بطوقسية الكتابية فيها، لا تستحضر السيرة الخاصة للشاعر المتنبى، ولا تقدم الأحداث الكبرى ولا الصغرى في

رمز الحاضر في العصر العربي





عصره، ولا تبني دلالاتها من دلالات زمن الشاعر، بل تقتفل الليالي كمدخل للكتابة عن ذاته وهي تعاني من الحمى التي أفاضت عذابات الذات وهمومها وجروحها الدفينة، حتى أن العلاقة بين الذات والحمى، صارت هي مقهى المسكدة والتجربة الصوفية التي سرد فيها المؤلف مفاسد الأحوال، وهي تتقل صورة المقامات، وتتقل من حال إلى أحوال في هذه الليالي، فبالحمى أراد الكاتب أن يجعل المتنبي من السالكين الواصلين بالحمى وهو يتشوق إلى المشاهدة والمكاشفة، بل إن حرقه الحمى عنده تماثلها حرقه العشق الإلهي وعشق رؤية الله. وقد أسعف الكاتب في شحن خطابات النص بدلالات جديدة في هذه الحسابات، المعجم الصوفي للتصوفين، الذين عاش بهم تجربة كتابة مسرحية "ليالي المتنبي" وتوزع زمن الحمى على لياليه الثلاث: "ليلة الاتصال"، و"ليلة الترحال" و"ليلة الانفصال".

وبين الحمى في الشاعر، وبين المتنبي والكتابة والكاتب نفسه، يريد الكاتب عبد الكريم برشيد الوصول إلى صفاء روحي ترقى فيه النفس الإنسانية بالترقية الروحية وتصل إلى كل أنواع المجاهدات والرياضات الروحية، تعرض عن الدنيا، وتناهى بها عن الخرف والرياء، وتزهّد في شهواتها، وتخرج من قيود الجسد للوصول إلى الحقيقة.

بهذه الليالي، كان المتنبي يرحل بعيداً عن جسده، ويسافر في جمعد الزمن المطلق ليصل به هذيانه إلى الزمن المحدد في أيامه المحسومة بصهد ويسعير الخطر المرضي، من هنا يكون التصوف معاناة في النص، وتكون المرأة تجسداً لبلافة هذه الحمى وهي تراقق أزمنة الترحال والخيال والأوهام واليهدم والفرق مع شخصيات تعمل أسماء دالة لمواطنين دالين على شكوى المتنبي من الليل.

ولنهم هذه المسرحية لا بد من فهم لياليها، وهم ليلة الاتصال، وهم حديث الذات والوأياء والكشف عن السكر بغير مدام، وقراءة لحظات من بنات الدهر،

كان المتنبي يرحل بعيداً عن جسده، ويسافر في جمعد الزمن المطلق ليصل به هذيانه إلى الزمن المحدد في أيامه المحسومة بصهد ويسعير الخطر المرضي، من هنا يكون التصوف معاناة في النص

وتأويل ما تحمله الحمى كزائرة ليس بها حياة، وكيف وصلت إليه وإلى جسده من الزحام، ويمكن كذلك قراءة ليلة الترحال، للتعرف على درجات استراحة المحموم، والتعرف على حالاته في العراء بلا زاد ولا ماء، والدخول إلى أعماقه للملازمة ضجيج الحياة في السوق في الرأس المحموم، والتعرف أيضاً على رمز المرأة في هذه الليالي، والتي يعدها الكاتب امرأة يعجم لغز يقرره من أوهام في سوق الكرام، وتدنيه من حياة وموت المتنبي، والمسؤال الذي يطرحه عن انجها، هل هي الدنيا أم هي الحمى؟ كم من سؤاله تتدفق لحظات للصحو بعد الهذيان، وتتدفق الأسئلة عن ظلام الليل والرحيل في سكونه، ودهشة الغريب بين الفرياء، وحديث الحسم بالمراسلة، والفرق بين شاعر يمانى وإنسان لا يوجد فيه نبض يمانى، إن برشيد في هذا النص يبحث عن يوم جديد من عمر جديد، ولهذا نجد التقري حاضراً في كل هذه الحالات، ونجد محبي الدين بن العربي، ونجد الحلاج، ونجد التصوف وقد صار مؤدراً في كبريات المتنبي كمسرحية الجماعة: نحن الحروف الملوحة.

في هذه المسرحية يفقد المتنبي شعوره بذاتيته، ويسمى إلى تمزيق حجاب الوهم، ويريد أن يعرف المعرفة الحقيقية التي هي معرفة الداخل والباطن وجوهره، لأن الشهور الباطني عنده

سبيل للتعاهي مع المطلق، وسبيل إلى إدراك الحقائق الماورائية في الوجود، معرفة يريد لها أن تتيج له بعد ذلك تحقيق ذاته، وتحقيق نوع من الكشف والشعور بالبقاء والفناء في الذات الإلهية. وهو ما وجدنا له تجريباً في مسرحيات أخرى نهل من معين التصوف، لكتابة الزمن الجديد بالمرجع الواقعي بالأحداث المعاصرة.

رمز الشاعر في المرجع الواقعي

و من الشعر الجاهلي يحضر رمز شاعر آخر في كتابة أخرى لأحمد العراقي الذي كتب مسرحية تحت عنوان "مرودة يحضر زمانه ويأتي"، وهذا الرمز لشاعر من كوكبة الشعراء الصعاليك المعروفين بقيمهم وأخلاقهم الخاصة القائمة على الإيثار والكرم والتضحية من أجل المستضعفين والفقراء، هؤلاء الصعاليك الذين تمردوا على أعراف القبيلة فنبذتهم القبيلة وطردتهم وألقت بهم خارج أعرافها فاستبدلوا أعرافها



الجماعة: نحن الحروف المخفومة

نفاد منافي الصحف الصفراء

تلحق العجز القديري.

تنهجر معال الجبو

في شعاب الجذب

تنهذي لكم زهرة بريّة

كفها جسر الزمن

وعيناها خيمة الأرض (٢)

هذه الأصوات هي المدخل الحقيقي لفهم هذه المسرحية التي تمثل صوالم التوفيق والتركيب بين الواقع وبين رمز الشاعر الجاهلي وسالومي، والبقرات المجاف للحديث عن الزمن المتأخر.

الشاعر في بساطات الطيب الصديقي وفي التصوف

أما الطيب الصديقي فقد نقل رمز الشاعر إلى مسرحه الاستعراضية من خلال تجربتين اثنتين، التجربة الأولى هي ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب اعتماداً على ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب المتصوف المغربي الشعبي الذي كانت تجري الحكمة مثدقة على لسانه، وعاش أزمنة ضعف الدولة المغربية فتحدث عن السياسة وعن الدين والتصوف والمرأة والصراعات والضعف في الجماعة والوهم في الفرد، وجاء الصديقي في مسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" لينقل حرقه هذا المتصوف إلى المسرحية ليتركب فيهما هذه الربا عيات.

وشخصية المجذوب هي المرض المسرحي لا تحيل على الجذب الصوفي، أو الحضرة الصوفية، أو الجذبة في معناها المكابد، بل تحيل على مضامين التركيب المسرحي الذي قام به الصديقي لأشعار هذا الشاعر، والمتتملة في البصيرة الشعبية لهذا الرمز، وفي هذه المسرحية ظل الرمز شعبياً لشاعر شعبي لم يستطع النص أن ينفذ إلى أقطار الخفايا التي تسكن هذا الناسك المتعبد والمتصوف المتشرد والمتأمل

ويتحدث كل من الطيب الأستاذ، سالومي، زهرة، التاجر، المعوز، مرجان، عرو، الشاعر، كبير التاجر، شيخ القبيلة، المصمصار... وتبرز أشكال حضور الجماعة والشاعر في هذا التركيب كالتالي:

(الجماعة: نحن الحروف المخفومة،

أزهرنا على ضفاف بدء الخليقة

للمنا الأطراف

استجمعنا الدم

الموء بالزعفران

بالصمغ بالأرجوان

الشاعر إذا الحرف المخفوم

انفض صني وهي أوراق الخريف

المضمخة بالكافور

لأعلق الأقمصة الداخلية

المخطوطة بالحليب

بالليون بالشفرة

بقمهم الخاصة، وقطعوا الطريق من أجل المال حيا في ترجمة أعراهم إلى قيم تخدم الناس والمتأخرين، وفي هذه المسرحية يختصر أحمد العراقي المسافة بين الزمن الجاهلي بهذه القيم والزمن الحاضر، ويربط البنية الدرامية في هذا النص بالبنية الاجتماعية التي ينتمي إليها، ويستحضر بعض الرموز الدينية في هذا النص، ويركب بين رمز الشاعر الجاهلي بهذه الرموز والواقع، وعلى المستوى التقني يركب بين الأحداث في تركيبتين اثنتين، التركيب الأول يقدم بعد حديث الجماعة في الاستهلال موضوع الطفل الذي يبحث عن ظله، وثيمة الشاعر عرو بن الورد الذي يرهن سيفه، ثم الحدث الذي علونه الكاتب بـ "أخذوا من الشاعر جاريته"، أما التركيب الثاني فهناك رمز سالومي التي تطلب رأس القديس، ثم البقرات المجاف والسنابل اليابسة. وفي هذه المسرحية يمسح عرو رمزا لواقع معيش تمبر عنه الجماعة





المتوحد بشعبية.

أما التجربة الثانية فهي مسرحية "أبو نواس" وفيها توخى سميد الصديقي الطيب الصديقي أن يقدم الشاعر أباً نواس في "بساط ترفهيه" كشاعر خليج ماجن معروف بزيته وانحرافه الذي قاده في آخر حياته إلى رعشة الوجود ورعشة السؤال ورعشة الندم، فكان رمزه في مسرحية "أبو نواس" ناطقاً بهذه الرعشات التي أفاضها سميد الصديقي رقة وعذوبة في كلام بكلامه كمؤلف في كلام أبي نواس. وفي هذا النص التركيبي يحظر أبو المتاهية والشاعر بن إبراهيم، ويحضر جسا وهارون الرشيد ومسرور السهاف وجعفر البرمكي وشهزاد والفتهاء، ويحضر رمز شاعر آخر في مسرحية أخرى هي "جنان الشبية" التي تم فيها مسرحية أشعار بن هانئ في أريمة تركيبيات، ويستحضر أيضاً لشقيه المراكشي محمد بن سميد الصديقي، صاحب كتاب أيقاظ السيرة في تاريخ الصورة" ليتحدث عن عيوب قرض الشعر وعيوب الشاعر.

ويحضر التصوف في التجربة المسرحية المغربية في مسرحيات أحضرت عصر الخيام والحلاج والمجنوب كرموز لهذا التصوف فقد كتب محمد أوزني مسرحية "أماسة عمر الخيام" وكتب الصفيير "رجل اسمه الحلاج" وكتب أيضاً مسرحية "عودة عمر الخيام إلى المدينة المنسية"، وفي مسرحية "رجل اسمه الحلاج" يعمد المسكني الصفيير إلى إحضار متصوف من القرن الثاني إلى القرن العشرين في شخص الشهيد الحسين بن منصور الملقب بالحلاج، معتمداً في ذلك على كتب التاريخ لغير ما كتبه التاريخ، ومعتمداً أيضاً على "الطواسين" لبهاء الموارات، ويستحضر كل الشخصيات التي راقت الحلاج من زمن الخروج من الحضرة إلى خروج المومودة، إلى الوقوف عند البوابة، إلى فنية من أجل الخزينة، إلى معرض الأزياء الجديد، إلى المعركة التي يحضر فيها رمز الجنرال كرمز عصري أمام

رمز تراثي هو المقتدر بالله، ثم هناك الحكامة التي يلجأ فيها الكاتب إلى التصوير الكاريكاتوري لجماعة غرب العنفة وهي تردي أعراف ديوك ملونة فوق رأسها، وهناك صورة حزب التبة وحزب الجبهة، ثم ليلة بين الرزنازين. وفي كل مسارات هذا النص يحضر الخطاب السياسي الذي يمين الحلاج وفق قناعات المسكني الصفيير، فتقف خطابات النص موقفًا صريحاً من الظلم الذي لا يشافي، ولهذا يقول الحلاج في النص الجديد:

(ها قد تبرأ الجسد المفلور من لساني
وانضج فاكهتي صهد المكنون
من يريد منكم خمرة تكره القوارير
والخوابي
أيها العاشقون انسجوا من شعر
اللحية
كسوة جديدة
أرموا جبة الذل
انصموا من عظام هذا الجسد رماح
منكم وبنا لكم الحامية
إذا سفينة ما يخشى الماء والغرق
أنا طعام من يحرق يديه ولسانه
أيها الناس لا تصالحوا الكفر
القرمزي
لا تمنحوه بيتاً تحت عائمكم(٣)

تريد هذه المسرحية بخطاباتها أن تؤكد على أن الحلاج يبقى رمزا لكل

المعتمد بن عباد رمز
لأفول شمس الإسلام
في الأندلس، ورمز
لصراع الطوائف
وللتحالفات والبيع
والشراء والتنازل الأكبر
عن صوابت الأمة
العربية أن يدفع أكثر

الأزمة، لقد جلد، وصلب، وأحرق، لكن دمه يعود فوراً بالحقيقة والشهادة والاستشهاد، إنه موجود دائماً ولا يموت، لأنه موجود في حشاشة كل مثقف ينذر نفسه دفاعاً عن قيم أمته، وما الإشارة إلى حرب الخليج الثانية، واستهداف العراق بالحصار والتقتيل والتهديد والتوعيد الموجه إلى الوطن العربي سوى المعنى العميق لهذا النص الصوفي الذي استلهم المفهوم الصوفي الذي صار دلالة لاسمة في حضور هذه الشخصية في الحضرة وفي الذكر وفي المحاكمة.

رمز الشاعر في مواقف مركبة

ومن بين الشخصيات التاريخية التي أحضرها الإبداعية الدرامية المغربية اعتماداً على تاريخ الغرب الإسلامي في الأندلس نجد الشاعر المعتمد بن عباد الذي انتهى به قدره إلى سجن أغمات، فبعد النعيم ولهاي الأُنس والزاحة والسرور انتقل إلى مكان مغلق به أعطى يوسف بن تاشفين درساً لكل من يريد أن يخون أمانة الأمة العربية الإسلامية. والمعتمد بن عباد رمز لأفول شمس الإسلام في الأندلس، ورمز لصراع الطوائف وللتحالفات والبيع والشراء والتنازل الأكبر عن ثوابت الأمة العربية لمن يدفع أكثر، وقد اتخذ الشاعر المسرحي حممن الشريف الطريق من المعتمد بن عباد مادة درامية لكتابة مسرحية عنوانها "أماسة المعتمد"، وهي تدخل ضمن ربايعاته المسرحية ذات التوجه التاريخي، منها: مسرحية "وادي الخزان" والأمواج القراصنة "كسبية" و"أماسة المعتمد"، ومحاور الكتابة لهذه المسامة تدور حول نقاط أساسية كان الطريق يقترب بها من جوهر الصراع ليفضح الغرب التآمر على الأمة الإسلامية، وهذا ما تجده في المستويات التالية:

١. التآمر على العالم الإسلامي
مستمر دائماً باختلاف الأزمنة والأمكنة.

٢. الكشف عن أدوات التآمر على

المعتمد بن عباد.

٣. أن المعتمد بن عباد ضحية تأمر خفي وظاهر وليس ضحية طيشه ونزواته.

ويبين حمن الطريقت خطاب النص المسرحي بكثير من الخطابات التي تتراوح ما بين المعرفة الحقيقية للتاريخ وما بين التخيل المسرحي الذي تون الشخصية المأساوية بالوان التحولات التي طالت عصره، وكسرت شوكته وأهانت أنفته وجرحت كبريائه. ودنست الروح والحمية الدينية، وحالت دون الدفاع عن مقومات الشخصية العربية الإسلامية، وهي الحالات التي قدمتها مأساة حاكم عربي مسلم هو المعتمد بن عباد رمز المأساة، وقدمها رمز الحاكم المسلم الذي أطال عمر الإسلام في الأندلس قرونا طويلة.

بمناخ خاتمة،

هذه التجارب المسرحية المغربية وهي تتعامل مع مادة تاريخية تريد أن تجسد فعلا مسرحيا يجعل المادة التاريخية والتصوف إما أن تقدم كما هي، وإما أن تقدم بشكل غريب عن سياقات وشكل وجودها الاجتماعي والنفسي، وهذا يؤكد أن التعامل مع رمز الحاضر في المسرح المغربي اتخذ في البنية المسرحية المناخي التالية:

❖ منحنى كتابة تاريخية كما هو الشأن عند حمن الطريقت حين بنى بالشعر العمودي هذه المادة، وكذلك الطبيب الصديقي الذي قدم شخصية تاريخية بشعرها وليس بشعر مكتوب لها.

❖ منحنى تجريب المزج ما بين الكتابة

حضور الشاعر في النص المسرحي المغربي، سواء أكان من عيون الشعر العربي أو من المغربي أو من الملحن، لا يعني سوى أن تجريب الكتابة الدرامية بهذا الحضور يأخذ ثقافته من الثقافة العربية وأصولها

الدرامية والترنيمات الصوفية والصفات الروحية والترقي بالنفس الإنسانية أخلاقيا حيث تصبح الإشارة والمباراة وسيلة للتعبير عن الأعراض الكامنة في نفسية المبدع، هذا نجده مع تجربة عبد الكريم برشيد الذي تعامل مع الشاعر "أمرو القيس" الباحث عن كنهية استرداد ملك أبيه الضائع والذي وضعه الكاتب في باريس، ثم ابن الرومي الشاعر المتطير الذي وضعه في مدينة مراكش في مدن الصفيح، ثم الشاعر المتنبئ الذي وضعه في مدينة الحسم المجازية التي بهما أراد كشف أحوال النفس الممزقة، فكانت هذه الحسم وسيلة إلى المعرفة والدراسة خصوصا في مسرحية ليسان المتنبئ، وهذه كلها تجارب جربت توظيف الرمز لتكليم واقع فقد فيه كل مبدع شعوره وذاتية فارد أن يمزق بالكتابة المسرحية الجديدة حجاب الوهم بمتخيل درامي صار فيه الشاعر وسيلة كشف لواقع يفتن وراء الواقع.

❖ منحنى مسرحية الديوان الشعري

للشاعر المغربي وهو ما قام به المخرج محمد حمن الجندي حين أبدع في تقديم عرض مسرحي عن شاعر الحمراء بن إبراهيم.

❖ منحنى توظيف العلاقة بين الدراما والتصوف إلى حد الاندماج الكلي، فيها يصبح التصوف شاعرا يتمسك وراءه الكاتب الدرامي للتعبير بالفاظ التصوف عن الواقع، وقصدية اختيار هذه الألفاظ ونقل كل ما يكتنفها إلى المسرح ونقل فموضها إلى عتبات النص وحواراته للتخفيف على التفكير في الواقع، والتخفيف على إعمال التأويل والتحليل لكل مضامين النص المكتوب.

وهي انفتاح المسرح المغربي على التراث المغربي، نجد كتابا ومخرجين عملا على استحضار فن الملحن في الكتابة الدرامية، من بينهم الطبيب الصديقي، وعبد السلام الشرايبي وعبد المجيد فنيش، وتوجهوا باهتمامهم إلى هذا الموروث الشعبي إلى أركان المسرح، فمن الحزاز، إلى خصام الباهيات، إلى سيدي عبد القادر الطمسي، إلى الجيلالي مهرد، إلى بن سليمان، والنهد من هذا الاستحضار هو تطويع المادة التراثية المحسنة في الكتابة الدرامية، وإظهار مظاهر الفرجة والاحتفال في هذا الشعر.

إن حضور الشاعر في النص المسرحي المغربي، سواء أكان من عيون الشعر العربي أو من المغربي أو من فن الملحن، لا يعني سوى أن تجريب الكتابة الدرامية بهذا الحضور يأخذ ثقافته من الثقافة العربية وأصولها، وهذه إحدى الجوانب المضيق في تاريخ المسرح المغربي الحديث.

❖ تألق من لغز

رجل الشاعر في المسرح المغربي



٢. المسكوني الصغير: رجل اسمه الحلاج. المسرح الثالث. منشورات مركز للفكر الثالث للأبحاث والدراسات الدرامية. الطبعة الأولى، ١٩٩٦ الدريضاء، ص ٢٨.

١. عهد الله شقرون: حياة في المسرح. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. الطبعة الأولى يناير ١٩٧٩، ص ٤٦١.
٢. أحمد العراقي: عروة يخضر زمانه ويأتي، دار السنوكي للنشر ١٩٨٢ ص ١٢-١٣.

نامت

على أهداب نافذتي الفيوم
فحملت أني مرتع للشعر
تلثمني خراف العشق فجراً
ثم يسرقني المساء
لكي تراقصني النجوم
بيني وبينك
أبها النهر المشاكس - ضفتان،
وسنبلة
سلك الغواية في فمي،
وعلى رحيل الماء وهج الأسئلة

جوان

صمتي لا يناسبها المكان
قد عثمتها الريح، والفوضى
إذن، اشرب مزيجك يا زمان

أنت الذي

فطم الجمال لبانه
فاضروقت عيناك من أسف عليه
لا تثبتن، وافتح فؤادك للرؤى
هل يبك من كان الجلال لديه..؟

قبل أن يرتد طرفك

• بسلام علواني •

من محبتي

عرج الهديل إلى فضاء
النس،
وافعل القصيدة
وعلى ارتشاء العلم زورق
بوجه،
ثم استوى نايًا، وأطلقه نشيدة

أنت

بنز من الغبار،
وشارع لا ينتهي فيه الشحوب
رمي رصيف اللغو، واستلقى على
كتفي
لا ترحلي - قدمي - في وحل النعاس
على مراعي الصحو فلتقفي

من منكما

نصب الجدار أمام أسنلتني،
حادي الضباب إلى دمي،
أم قاتل الغايات في رثتي..؟

مرآة شعري

قد أضاعتها اللغات،
ووزعتها في شفاف الأغنية
من وقتها، صوتي صدق للغيم،
أشواقه قطوف دانية

أنا

لم أبيع بالأرض
حتى تملي جسدي السماء
أنا ما زرعت الغيم في قلبي
لتشربني الكروم،
ويصطفيني الأنبياء
كل الذي كوّنته في عالمي
حرفين من، جاء، وباء





قلم

نزوحٌ محبرةٌ
هامت به حين الخاض،
فأنجبت
نصين للنع الحزين،
وللبراي قبرة

الجنس

الآن انعقد
فقد استنخب الخرافة
هرعت إلى التصويت
آلاف النعم
هي طيها أصداً لأعات المخافة

البحر

يشرب من فرائي مرتين
عند امتشاق لهائه خلف الصميل،
و حين ينفث شائناً في كل عين

مسى

البيان أقمن
في جسدي التزييف
فغدت فصول العمر
محرفة لأشعار الخريف

يغصون

عمري لا يفارقه اليباس
مذ راودت حلمي كوابيس النعاس

أسفي

على باب يحاصره الصدا
من ألف جوع لم يحاوزه الكلا

تمتحن

هذا الجدار،
ولا يمل الانتظار
منذ احتواء السقف
يملؤه الضيق

لله أن

تثور ينبعك الغافي
على قمم المهابة
ولك الطرائد والفرائد
والغناء المستعان على الكأبة
إلا التدهور فهو لي أليت أن أبقي إهابة

ولأنني

أخشى الحديث عن الكراسي
ألقيت في بحر الخنوع
جميع أشباه المراسي

الخارج

المضي إلى بيت الحقيقة
صلبته حراس المتاهة
قبل أن يبتل ريقه

قالوا:

إله الصمت
يمنحك السلام
فنهضت من جسدي،
وأعلنت الجمام
وعلى الرصيف
تركت أحلامي
يحاورها الضجيج
فوجدت أني قبلة للقهر
يسكنها التزييف،
يوثماً من كل جذب
ألف منسي حجيح

سرهت

في مرمر الخيال
جدائل النص العصي
على الكتابة
فدخلت مشدوهاً إلى حرم اللغات
مدججاً بالبوح، تأسرنى الكأبة

* شاعر سوري مقيم في قطر



أم أفرش الدمع
حتى إذا ما ظلمت روى
يا ترى هل تعود كما كان في القدم
أدم حواء
كي يخصص الحب أوراقه
فوق عري الفراق
لتهبط في جنة الحب
تهبط فيها سوى؟
يا رفيق الليالي الملاح
يا هبوب النوارس
إذا راعها الموج

أجزاء هاجنة

• سلوى السعيد *



هل تقول القصيدة هذا الجوى؟
كم أبوح لها؟
كم أفضض همي على منبرها؟
كم أبوس يديها؟
تحدثني عنك حديث الهوى،
رب قلب صبا
ناحل الشوق
لو شاف طيفك
لو مرجحته الرياح،
تعالق طيش الرياح
طواها على حلمه وانطوى؟
رب قلب يحدث ناز العشا
كم يعد الغسارات والفقيد
يحكي حكاياته "القرمطية"
للقيم يحل
للنهر ينقر
يا شقوة العمر
هل أفرش الورد
عرض السماوات والأرض

شعر



وضيء الأسي

باهر الحزن

ما قالها الآه

حتى تقول لا ..

أنا من كتبت القوافي إليه

قصيدا قصيدا

وأغلفت قلبي عليه

ليرتج بالحب * طفلاً وحيدا

أدوب له سكرأ في عصير الهوى

كلما أخرج الكأس

يظلمأ حتى أزيدا

يراقصني

يلهث الوردة في وجنتي

يصدح الهمس والرقص

حتى كلال الأمانتي

وحتى نغمس السماء على مقلتي

ساحر خارق السحر

ناغي طيورتي

شدا ناي قلبي

وثامت طيور السماء

على راحتني

أين هذا الذي

ضام مني مني؟

زافراً جصرة

في عروق القنص

لا النداء السخين

ولا بحة الحزن

إلا سرايا سري

ليت هذا العذاب

له أمين فترى !

واهتاج صوت الرياح

يا مرارة صبارنا المستباح

أين تمضي إذا

سرمه الليل عتمة

أومات ذلك الصباح؟

لا تسأل أين راح الندامى

ومن كسر اللحن

ثم استراح؟

تقصصا العمر

أحزانك الماجنات

ذكريات لها ذكريات

كم بكيت عليك الليالي

تشرشر في صدري الموجعات

لا الحبيبة ترهق

بالفنج والمغريات

لا حزين القمص يميس

إذا غارتها يدك

لا خطاك على الأرض

تنمأ أشواقها

لا خطاك

لا النساء قلبن الفناجين

يقرآن حفاً معاك.

يا رياح الخفقي

يا ضيوط امطرني

يا صحارى الزهري

كي يعودك

هذا الملاك

في مهبط العذابات

في مكن الخوف

يأتي وسيماً نحिला

على ذبحة القلب

روحاً نزيلا



* شاعرة أردنية مقيمة في أمريكا

بجرجه المخزون في ملح المدينة.

لكأنني أتى إليك
بلا لقاء،
أستحم بظلم صوتك
حاملاً طرق الوجع.

كل الطيور
تغادر الكلمات
بعد صباح وجهك
يا خيولاً من نهايات اللقاء المر
ساهر واجتمع!!
وأنا المبعثر
بين ظلي وانكساري،
أشتمني فرحاً وناراً،
أرتدي صوتي

غيابة القمر

• منير محمد خلف *

تعمل في حقائبها
دقاتنا التي كانت ترتد بيننا،
وتمنحننا الضواكه والسكينه.

يا ناراً
مزقنا الجنين إلى جداوله
وعفرتنا الهواء

ما عادت الأيام تنفخنا،
ولا اللحظات ثورق
في ربوع وجوهنا صنبا وتينا

ما عادت الكلمات
توقظنا من رجولتنا
فحولتنا التي اختبأت
وراء ستار مرحلة
تجرّدنا ثياب كلامنا،
وملفولة الأحلام من أحلامنا!

ما عادت الأقمار

أحلام



وصمت بآب.

من عادتني

أن أقطف الأقماع

قبل نضوجها،

أو بعدما يأتي هبوب غيابها،

وأفسر الأيام

حسب دقائق الوجع المحاصر

بالتشرد والعذاب.

أمشي كنهر

للم الأقماع تحت لحافه

وأراد أن يخفي انحناء عشقه،

وطفولة الفرح البعيد

لكي يسلم صوته

لحبيبة ظلت تحاصره،

تخيط نوافذ الفجر المهرب

كي تخبئ عمره

وهواة المحفور

في عنق الخراب.

يا ظلنا المخيوم..

لا تخرج إلينا

مثلما خرجت يدي

من قاع روحي،

وهي لا تحدي القراءة والحساب.

جننا

لكي نحتمي وداعتنا

وحزن جبابنا،

جننا

نخبئ كالصغار بلادنا،

ونلقها تحت الثياب.



الذي في لونه

حزن البجع

من عادتني

أن أخسر الأشياء في قلبي،

وأرسمها

على ورق الغياب.

من عادتني

أن أدفن الأسماء في قلبي،

وأمنحها مفاتيح السراب.

من عادتني

أن أطلق الأحلام

كي أبني لها وطن الصباح،

تجسدي الأحلام

حاملة خرابي،

واكتشافات الغروب

ما زلت أنتظر التفاتة حزنها

يا حزنها المولود بين حرائق الذكرى

أعلم أنك اليوم

ابتدأت نهاية مذبوحة

وأنت تعلم بالإياب... ١١٩

متورط

في الحلم والكلمات،

يا كل الذين تعلّقوا بجراحنا...!

يا كل من كانوا هنا..!

يا بعض من مثالي

تكسرت الرياح على حقول كلامهم،

وتبخروا،

متورطين

ومهلين

مثلي ومثل الماء في ثغر الباب.

غاب القمر

منه ابتدا فرحي القليل كلامه،

وتطابرت خصلات ضحكته..

وغنى...

شم أسكنه الرجل

فسيح طيأت الغياب.

خلوا يديه على يدي

فأنت شفة

تلم ورودها،

وأنا الذي

ألف القصائد

في اغترابي



* شاعر موري

قمر المشتى
والعناقيد إذ يُبرم الشهد
هنيئاً سماء الحنين
اطلبي ما تشائين
سيدة الوقت
هذا دمي لا يموت
وليس له
أن يسفّ التراب الحزين
اطلبي سلسبيل الخطى
ذات لؤم
وتام
على وردة الياسمين

قمر اليقظة

• أحمد الخطيب *

ولم يفلت من قبضة روجي.

(٧)

«قمر المشتى

اطلبي ما تشائين



(١)

«مرثاة النهر»

لم أوث النهر
ولم تمسك مرثاة النهر
منازل ريحي.
كان وراثي غيم
مكتظ بالماء، ولا
يبرح مشوي.
ولهذا أنزلت النورس
عن قوس ضريحي.
هدهدي
وأنا مسلوب
من يمني
لا أملك إلا
مرثاة النهر
وبعض رياح
والضالع في الورد
سما لمديحي
لم يرث النهر دم العاشق
إذ نام بعيداً في حلق الحب

ولا حاجة لسؤال الأذن.

(٣)

«ومرأتنا جامعة»

نحو بيت من الجنة الضائعة

راح يمشي القواد

وما كنّ حتى رأى

نخلة وادعة.

قرب نهر تدلى من القوس

أزرق



حلم أن تكوني معي

هنا في مناري

وأن تطليبي حومة الشعر

يوماً، وأن تشهقي

جنة الأولين.

شقيان نحن

ولم تنتم الاغنيات

لهذا الذي رسمه باسمه

في ببلادي

كنت في الحب

أوصل حبل الثرى

- قبل ليل من الفضّة

المشتهاة-

بجرح يسيل كما الريش

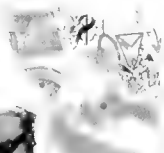
من طائر في الرماد

لأصعد نحوك

إذ أنت في آخر العمر

تمشين وحدك

لا حارس في غياب الطيور



والماء حلتة الساطعة.

في التراب الذي من عجاج الخيول

أقام لنا لؤلؤاً

فاض منه السؤال عن الجنة

الضائعة.

يا نواسي

إن الجوانيت أكثر مما يظن الفتى

حين يبلى بكأس الردى

يا نواسي جسد بالظلال على

قوسها

أن شمساً تداركها الخوف

تدنو من السجدة السابعة!

نحو بيت من الجنة الضائعة

راح يحبو السدى

... هكذا

سيطر الموت

في لعبة الشائعة.

كان في ساحل النهر

نهر تدلى من القوس

أزرق

لكنه في الجنين الى

سيرة الضمرة الرافعة

فاض بالموج، حتى

طفى الماء في القارعة.

لم نذل غيمة

كل شيء هنا

ساكن في الفموض

ومرأتنا جامعة!!

* شامس من الأردن

الفرنجنى الذي انتهى بسقوط القدس عام ٤٩٢ هـ أي قبل وفاة المؤلف بثمان سنوات، أشاد معظم كتاب التراجم بشخصية السراج، وصنّوه من الأذكاء في مجتمهم، أما الحديث الذي يجب أن يقود إليه مثل هذا المؤلف، فيمكن ابتدأه بجملته من الأسئلة منها، ما موقع أدب العشاق في التراث الحضاري الإسلامي؟ وهل كانت الظروف المعاصرة أن تحول دون هذا الأدب؟ وأين ومتى وكيف جاء تصنيف مثل هذا الكتاب؟

إن العصر الذي وضع فيه الكتاب هو العصر العباسي، ولكنه في المرحلة الأخيرة التي كانت تشهد ظروفاً سياسية ساخنة مليئة بالخصومات والخلافات، والقرن الذي عاش فيه المؤلف مليء بالأحداث الصاخبة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وزاخر بالتقلبات.

أوضح السراج الغاية من كتابه مصارع العشاق الذي أراد فيه أن يجمع نوازل وقصصاً، ولكنه بنفس الوقت يعمل رسالة أخلاقية مهادنة عبر توظيف قصص العشاق لتكون في خدمة العقيدة، وقد أشار الباحثون عرب محدثون إلى أهمية استخدام القصص في استنهاض فهم دينية فيها من الوفاء، والمنة الشيء الكثير.

تتألف الكتاب قصص العشاق بقالب أدبي، وهو ليس الأول من نوعه في هذا الباب فهناك كتب ومصنفات هدية منها كتاب طوق الحمامة لابن حزم وكتاب الزهرة لابن داود، ولكن ميزة كتاب مصارع العشاق في أنه ذو أثر مباشر أكثر من الكتب التي تلت أو سبقته.

يقدم جعفر السراج نفسه في هذا الكتاب كعاشق عفيف كثر، ولذا حرص على نشر الغشاق ودعا العشاق إلى ممارسة العفة بشكل واضح، وطالب بكنام العشاق للارتقاء للشهادة، والكتاب زاخر بالحكايات التي يروها المؤلف بأسلوب أدبي رشيق ولها دلالاتها في المجتمع الذي انتشرت به، ويلاحظ على بعض الحكايات أن أبطال القصص فيها من غير المسلمين.

السؤال: أين كان جعفر السراج يلقي دروسه في العشق؟

لعل الإجابة تبدو غريبة شيئاً، ففي زمن الحروب والتهديدات الخارجية، وأهمها غزو الفرنجة للقدس، كان المراجع يتخذ من أحد مصابغ بغداد مكاناً للاقاء ودروسه ومنها نوازل وقصص العشاق، كان المسجد

درس العشاق فج زهن الرب

د. مهدي مبيضين

كان الإسلام بعيداً عن السلو بمعناه الروحي؟ أم أنه سمح به وفق محدودات؟ وهل يمكن للمسيح أن يكون ناقلاً للمعرفة - أي معرفة - غير الوصفية والتحديث من العبادات؟ وبالتأكيد نعم، فما كان حادثاً قبل ألف عام يؤكد أن تجريبية الإسلام في سياق الفعل المعرفي هي أفضل ما نحن عليه اليوم.

لكتاب، إنها مدخل في اغتراب المشوقة، تتجاوز الوقوف على الظل، وتكاد بالنفس عن الوصف للمصعد، وتحل وتهيم في الغياب الموجه الذي اكتوى به العشاق، ومن يطالع الكتاب يجد قصصاً مليئة بهذا اللون من المذاب.

المؤلف والكتاب
أبان نهاية القرن الخامس الهجري، وتحديدًا بين السنوات الممتدة بين عامي ٤٩٠-٥٠٠ للهجرة عاش في بغداد المحدث والحافظ جعفر بن أحمد بن الحسن السراج الذي اشتهر في المشرق الإسلامي كونه صاحب علم واسع في الفقه الإسلامي وأنه أحد محبي العلم والأدب، ولكن هذا الشيخ الذي اتسع اهتمامه وعلمه في مختلف الحقول، كاد أن يكون مجرد أثر لولا كتابه الشهير "مصارع العشاق".

وعنوان الكتاب دال على محتواه، فهو يتحدث القارئ عن أخبار ونوازل أهل العشق في زمن كانت البلاد الإسلامية عرضة فيه لخطر الغزو الخارجي

مبتدأ الحديث في الإجابة عن تلك الأسئلة، كلمات قالها عاشق يوماً ما ولا تزال تصدح في زماننا ممتدة ومنها: لما أناخوا قبيل الصبح عيرهم وحمكوا فسارت بالهدى الإبل وقلبت من خلال السجف ناطرها تردوا إلى ودمع العين منهمل وودعت ببثان عفتها منم ناديت لا حملت رجلاً لا في جمل وبلي من البين ماذا حل بي وبها يا تازع الدار حلّ البين وارحلوا يا راحل العيس عرج كي أودعها يا راحل العيس في ترحالك الأجل إني على العهد لم انقض مودعتكم فليت شمري وطال العهد ما فعلوا؟

كان ما سبق من قول لشباب وصف أن دخل ديراً ومكث فيه وقد شارقته حبيبته ذات يوم، وهو في الوصف شاب مكحول العين حسن الوجه مرجل الشعر، أشد ما سبق في لوحة الغياب المحبوبة، التي عانى من هراقها الكثير ووجدتها صاحب كتاب مصارع العشاق جديرة بأن يضمها

د. م. م. م.
د. م. م. م.
د. م. م. م.
د. م. م. م.



2004

المكان الذي احتضن بث مصارع العشاق في حلقة علمية.

كان المسجد آنذاك مكانا لا يقتصر على خطب الدين ودروسه، بل كان يعد مقبلا للدراسين والباحثين، فاستوعب المسجد حديث العشاق وامرار الوجد كما استوعب حديث الفقه وهذا ما يؤكد ان ذلك العصر اكثر رقابية مما نحن عليه اليوم في مساجدنا التي اقتصرت على بث خطاب الوعد والوعيد والتكفير.

درس العشق

يبدأ درس العشق في باب تعريف اصل العشق وما ذكر فيه، فيسرد المؤلف جملة من التصريفات، ومما يرويه ان الخليفة المأمون سأل يحيى بن اكرم التميمي: ما العشق؟ فقال هو سوانح تسنح للسرور فيهمم بها قلبه وتؤثرها نفسه، فقال ثمامة النعمري: اسكت يا يحيى، العشق جلس منع والوف مؤنس وصاحب ملك مسالك لطيفة ومناهب غامضة واحكامه جبارة، ملك الابدان وراوحها والقلوب وخواطرها والهيون ونواظرها والنقول وارباه واعلى عنان طامعها وقود تصرها، توارى عن الاضمار منخله وعمي في القلوب مسلكه، فقال له المأمون احسنت والله، وامر له بانف دينار.

ليس في الخبر عن العشق جمال المعنى وحسب هذا، انما الجصال ايضا في ان يجلس خليفة لحديث مثل هذا ويذهب المطايا لمن يأتي بافضل تعريف عن العشق.

وثمة تعاريف اخرى للعشق، ومنها ان احدهم سأل ما العشق فأجاب آخر: الجنون والذل وهو اداء اهل الظرف، وهناك من قال: لو كان لي من الامر بشيء ما عذبت العشاق لأن ذنوبهم ذنوب اضطرار لا ذنوب اختيار.

وهناك من عرف العشق بأنه غلبة الهوى وملكة النفوس، وهناك من يحيل الغمة في جانب العشاق اشبه بالشهادة فمن مجاهد عن ابن عباس قال قال رسول الله: من عشق فظفر فمات، مات شهيدا؟

في الباب الثاني من كتاب مصارع العشاق، يفت المؤلف عند كل هذا العشق الذي صارعته نفس من العشاق، وهي حكايات يرويها جعفر السراج بقالب ادبي بسيط، يقصد فيها المؤلف بث رسالة في الاخلاق والعفة، ولكنه يبدأ بمد ذلك برواية اخبار للعشاق عن الشيخة الكاتبة

فخر النساء شهدة بنت احمد بن الفرج بن عمر الابرقي وقد قرأت هذا الكتاب برحمة جامع القصر الشريف في مجالس آخر سنة ٥٧٣ هـ، وهذا الامر يلقي الضوء على دور المرأة في حركة المعرفة والعلم في ذلك العصر.

وهي هذا الفصل من الكتاب اقتراب شديد من العاصمة البغدادية، وهذا الاقتراب يتبدى في جملة من النصوص والحكايات التي تظهرها احاديث العشاق عن الجواني العامة، فمن القصص التي يرويها المؤلف عن جارية كانت ظريفة وتسكن المدينة وهي حاذقة بالفناء فهويت فتي من هريش، فكانت لا تقارقه ولا يفارقها فعملها الفتي، وتزايدت هي في محبة واسف ففارت قولته وجعل مولاها لا يسيب بذلك ولا يرق لشكواها وتضاف الامر حتى هامت على وجهها ومرتق لهاها وضربت من لقيها فلما رأى مولاها ذلك عاجلها ظم ينجح فيها العلاج فكانت تدور بالليل في السكك مع الاديب والنظرف قال لفتيها مولاها ذات يوم في الطريق ومعه اصحاب له فجلست تبكي وتتشد شعرا تقول:

الحب اول ما يكون لاجابة

تأتي به وتسوقه الاقدار

حتى اذا انقتم الفتى لبحج الهوى

جاءت امور لا تطاق كبر

قال، فما بقي احد الا رحمها فقال لها

مولاها، يا فلانة امضي معنا الى البيت

فارت وقالت شغل الحلي امله ان يعارا.

فلسف العشاق

يفرد جعفر السراج بابا لمقدمات فمباق العشاق يورد فيه بعض الحكايات والنوادر التي ترمض لها من وصفهم بالفلسف مما اساءوا للحب باخلقاقهم. وهذه القصص يحاول المؤلف فيها اثبات نية الحب المصيف في مقابل الحب الوضع الذي لا يقدم أي نماذج ايجابية او أنه لا يبيح أي رسالة اخلاقية غير انه يوضح من خلاله ما قد يمرض للعشاق من فساد بسبب تغليب الرغائب والفرائز الحيوانية عند الانسان على القيم الانسانية، والكاتب هنا يستذكر قصة الشاعر العباسي ذيك الجن المصممي.

ومن الروايات التي يذكرها السراج في كتابه هذا (ص ١٢٥)، ان لقمان بن عباد بن عاديلا وهو معمر جاهلي من ملوك حمير، كان ميئلا بالنساء وكان يتزوج المرأة فتخونه، حتى تزوج جارية صغيرة لم

تعرف الرجال ثم نقر لها بيتا في سفح جبل وجعل له درجة بسلاسل ينزل بها ويصعد فإذا خرج رفعت السلاسل حتى عرض لها فتي من العشاق فوقعت في نفسه فآثى بني ابيه فقال: والله لا جبن عليك حريا لا تقومون بها فقالوا: وما اني، قالوا: فكيف نختال لها؟ قال اجمعوا سيوفكم ثم اجعلوني بينها وشدها حزمنا عظيمة ثم اتوا لقمان فقولوا انا اردنا ان نساقر ونحن نستودعك على سيوفنا حتى نرجع، وسمو له يوما، فشمعوا واقتبلوا بالسيف... فدهقوا لقمان رأسه بعد ذلك فإذا اثر الرجل في البت فقال لامرأته اثر من هذا قالت انه اثرى فقال لها افعلني مثله وكان الاثر نضامة وهي ما يخرج من الصدر والحق من لماب، ولا فملت لم تكن تستطيع ان تأتي بما يشبه ذلك فرمى بها لقمان من ذروة الجبل فاشتملت، وزندما نزل لقيته ابنة له يقال لها صعر فقالت: يا ابتاه ما شانك؟ قال واثت ايضا من النساء فضربر رأسها فقتلتها، فقالت العرب: ما اذيت الا ذنب صعر فصارنا مثلا.

صحيح ان هذه قصص واخبار سائفة، الا ان المؤلف أراد بها ان يلقي الضوء على اخبار هؤلاء العشاق الفساق الذين ابتعدوا عن قيم الوفاء والمحبة الصادقة، مقابل قيم اخرى شاعت بفعل العفة والانفة وغلبة النفس على الهوى.

بعد هذا يتحدث السراج في ابوابه التالية عن مصارع عشاق الطير، وحكايات مصبي الله وكراماتهم، ومن صدق لوعظ معشوقة، ويتحدث في باب عن العافين الذين قطنوا باحبابهم بعد ان اشرافوا على الإتلاف.

الكتاب: مصارع العشاق.

المؤلف: جعفر بن احمد السراج البغدادي.

توفي سنة ٥٠٠ للهجرة.

الكتاب: بسملة الدياني.

الناشر: وزارة الثقافة الاردنية.

عدد الصفحات: ٢١٦.

* استاذ التاريخ والحضارة جامعة فيلادلفيا



الكتاب: مصارع العشاق
المؤلف: جعفر بن احمد السراج البغدادي
توفي سنة ٥٠٠ للهجرة

الشهر.. فيلم الشهر.. فيلم الشهر.. فيلم الشهر.. فيلم الشهر.. فيلم الشهر.. فيلم الشهر.. فيلم الشهر.. فيلم الشهر.. فيلم الشهر..

يحيى القيسي

سبب



FRANK MILLER'S
SIN CITY

الخطيئة

عند قمة كرتونية

عالم يسكنه العنف صيغ بالأسود والأبيض وتقنيات ٢٠٠٥

يلتقطها المشاهد في أن الأجواء مظلمة، وشتالية هائبا، فالطر ينهمر بغزارة، والليل شديد الحلكة، والأضواء شاحبة، وهذه صفات تنطبق على أفلام الرعب وهو يبدو في جانب منه مخصصا لشيء من ذلك إضافة إلى القتل المتواصل، لصيب أو لأخر، وتلك الدرجة العالية من القسوة التي لا أساس لها في الواقع، اللهم إلا في الكوابيس، والمتخيل، وعلى كل سائر هذا يقىء من التكثيف على الحكايات الثلاث التي انشغل بها الفيلم صبر (١٢٤ دقيقة) ومن شارك فيها من الممثلين المعروفين.

قبل ذلك أذكر بفيلمين من إنجاز المخرج رودريغز وهما "كان ياما مكان في مكسيكو" و"الفتيان الجواسيس" حيث سعى من خلالهما إلى صنع أحلامه التطويرية للفيلم الجديدة المعتمدة تماما على العنصر الكمبيوتر، من ناحية الشخصيات، والأماكن، وصناعة الأحداث، غير أنه في فيلمه الجديد هذا يعطي دورا واضحا للعنصر البشري فيما يصنع الأجواء المهيبة تماما أو يمدلها بالمؤثرات التقنية الكمبيوترية.

تجري الأحداث في مدينة شامخة وكتيبة اسمها (Basin City) فإذا عرفنا أن لافتتها الخريبة المولدة مثلها قد أخذت الحرفين الأولين أدركنا لم تحولت "بسن" إلى "سن" فقط، وما دلالات ذلك، إنها باختصار مدينة القاع السفلي، والشروع حيث كل شيء مباح، ولتصرف أول الأمر

الرئيسي رودريغز ليشتغل على إعادة صياغة بصرية سمعية لشخصيات من الرسوم المتحركة؟

تلك أسئلة تأخذ طريقها إلى ذهن المشاهد، وهو يتعرف على ثلاث قصص مستقلة من كتاب "مدينة الخطيئة" وقد جسدت بشخصيات نسائية ورجال، وسيارات، ومسدسات، وقتلة، في عالم ليلي يلفه الغموض، إن أبرز ملاحظة هنا

ويبدو أيضا أن ثمة هجرة من السينما الواقعية نحو كتب الخيال المسافة للأطفال، بحيث تتحول شخصياتها الورقية إلى كائنات سينمائية من لحم ودم، وقد حدث هذا في سلسلة هاري بوتر، ومن قبلها شخصيات مثل سوبر مان، وسبايدر مان، ومثل آخر طلع علينا فيلم (Sin City) أو مدينة الإثم، وقد أنجز بالأسود والأبيض ليحاكي شخصيات الكتاب الكرتوني الموجه للصبيان الذي يحمل الاسم نفسه، وهو من تأليف فرانك ميلر، وإخراج روبرت رودريغز، ويصاحبه ميلر أيضا، ومخرج ثالث هو كوينتين تارانتينو، ولكن ما الذي يريده ثلاثة مخرجين من فيلم جاء بالأسود والأبيض خلال عام ٢٠٠٥، وما معنى مثل هذا الأمر، أية حالة تلبست المخرج

تتحول شخصياتها الورقية إلى كائنات سينمائية من لحم ودم. وقد حدث هذا في سلسلة هاري بوتر. ومن قبلها شخصيات مثل سوبر مان، وسبايدر مان



أنها تتلقى فيضا من الرصاص في الصدر مثلا، ولا تموت، أو تقطع أطرافها، وتبقى حية، ولعل رأس الشرطي السري بينيشيو قد ظل يتكلم حتى بعد قطعه، والشخصيات أيضا ذات حيوات مديدة، وقدرات خارقة، إنها ببساطة لا تموت، تماما مثلما يجري بين توم القط وجيري الفأر في الرسوم الكرتونية الشهيرة، وهذه الأجواء السريالية الطابع الغرائبية قد طبعت الفيلم بطابعها المميز، وجعلت من شخصياته الحية ونجوم مرعوفين أبعادا كرتونية مثيرة للضحك غالبا، وخصوصا من الفتيان، ولكن الفيلم في النهاية لم ينجز كما يبدو من كمية العنف والعري الموجود فيه، من أجل الفتيان أو الأطفال، بل من أجل الكبار.

بقي أن أثير إلى أن فيلم "مدينة سن" أو مدينة الإثم والخطيئة والعالم السرية القوطية المرعبة يندرج في إطار البحث عن التجريب في الشكل السينمائي بعد أن تسابقت شركات الإنتاج بمخرجيها الصابرة على تقديم كل ما هو ضخم، وخيالي، لم يكن يوما أحد يحلم بأن يصبح مثل الميكان. وبما ليت أن السينما العربية تستفيد ولو بجزء بسيط من هذا التطور الهائل الذي لا يقف أمام حدوده عائق مادي أو تقني أو خيالي خلق، بدل الاجترار المتواصل، وطحن الماء والنهوء.

* فاس وصحفي أردني

يندرج الفيلم في إطار البحث عن التجريب في الشكل السينمائي بعد أن تسابقت شركات الإنتاج بمخرجيها الصابرة على تقديم كل ما هو ضخم

الأخرى بدا لنا الرجل الوديع بالأصغر تماما، ولونه وشكله ككاذن يتطابقان مع الشخصية الكرتونية الأصلية، يمكن أن يرى المشاهد أيضا أعضاء سيارات الشرطة الحمراء، والدعاء التي تسيل على الوجوه، وثمة وميض لعين زرقاء، أما الدعاء التي تسيل بعد قطع الأيدي من الشخصيات غير الملونة فقد بدت بيضاء فسفورية الطابع، وتتدفق مثل الفراء على الأرض، ولا يمكن تمييز مشهد السماء الحمراء الدموية الطابع فيما عصابة النساء تنهال بالرصاص على رجال الشرطة، أما فيما يتعلق بحركة الشخصيات والسيارات فقد ظهرت بإحساس كركوني، فالسيارات تتراجع عند المنعطفات وتقفز فوق الحطبات تماما مثل ما يجري في فيلم كركوني، أما الشخصيات فترغم أنها بشرية، إلا أن تصرفاتها تبدو كركونية أيضا، وأقصد هنا

الجمال كثيرا، وموقعا في ساحة الرجال المحرومين، يختبئ الموت الزؤام خلفه، وتبدو رئيسة هذه العصابة النسائية جيل (روساريو داوسن) ذات الملامح الزنجية المحببة، قد وقعت في حب دوايت (كلارك أوين) الوسيم، والذي يمتلك القدرة على مطاردة الأشرار، ولكنه يكتشف أثناء مطاردته لرجل شرير بملامح الماфия الإيطالية (بينيشيو ديل تورو) أنه أحد رجال الشرطة، وهذا اكتشاف متأخر بعد أن يكون قد ساعد عصابة النساء في قتله، وهنا تنصرف على تلك الأحياء الخاصة بهذه المافيائيات القاتلات، وخصوصا (ماثيو) ذات الملامح اليابانية التي تقابل بالسيوف، مثل رجال النينجا، وعلى كل حال فيعد الكثير من الكر والفر لتتصير النساء على رجال الشرطة جميعا في المدينة، صبر مندية بسيل من الرصاص.

لن أمر بالطبع على التفاصيل فهي مرهقة، ولا تقيد شيئا، وبكفي المرء أن يستمتع بمشاهدتها، ولكن الواضح أن عناصر الفيلم قد صيغت بعناية فائقة، رغم كابوسيتها ولا معقوليتها.

التقنيات اللونية والحركية ودلالاتها

أول ما يفتتح الفيلم على أسرار تطل من بناية صائبة في المدينة، ويبدو كل شيء بالأسود والأبيض، ما عدا فساتينها بالأحمر، وهذه الثيمة اللونية الحمراء تتكرر لا يبدو لنا أحد الشخصيات بالأسود والأبيض ما عدا حذاءه الرياضي بالأحمر، وفيما يركب سيارته الحمراء يبدو كل ما حوله غير ملون، ولعل أجمل مشهد ذلك اللقاء الجسدي بين غولدي الشقراء بالفضتان الأحمر فوق الفراش الأحمر على شكل القلب، وربما يريد أن يظهر المخرج دلالات الشهوة الجامحة أولا، ثم الدم الذي تدفق من اغتيال المرأة برصاصه بعد ذلك، ومن الشخصيات



بدراسة نسيج العلاقة بين المؤلف والسارد وموضوع النص) حيث انتهت هذه النظريات إلى مفهوم (التأثير "بؤرة السرد" عند تودوروف) الذي تأسس على مقولات (جان بوريون). وفيما يلي سنحاول استقراء مساهمات هذه النظرية في قصص الكاتب المغربي محمد زفزاف وفق المعايير التالية:

الرؤية الخارجية

ينتمي السرد في تجربة محمد زفزاف التخصصية على خصوصية تشكيبية تحكي غنى خبرته وبهاها الفني في الوقت الذي يقدم السرد فيه هتته الخطابية المشكلة لمقولات جنسها الإبداعي، ويبرز مفهوم الرؤية الخارجية الموضع سمة تميزه وفق نمط "تودوروف" هي أسلوب السرد بأنه سرد كلي المعرفة حيث السارد يرسم ويصف الشخصيات بأداة تسجيلي خارجي، حيادي، فالسرد تمتلك مقدرات محدرة في معرفة الأحداث وبنى الشخصيات ودوافعها وآليات تفكيرها ومصيرها، إنه عارف بكل شيء عن شخصياته وعواملها (بما في ذلك أعماقها النفسية متفحراً جميع الحواجز كيفما كانت طبيعياً كان ينقل من الزمان والمكان دون مصونية ويرفع أسقف المألوف ليرى ما بداخلها وما في خارجها بل ينفس في أعماقها كاشفاً دقائق دوافعها وخطاها) (٥). نلجأ في هذه الصورة في قصة (في انتظار النوم) (٦)، حيث السارد يكشف عبر روايته للأحداث تفوقه على الشخصيات في معرفة الوقائع والأحداث : (الطفلة مات أبوها منذ سنتين وأوها أحببت رجلاً آخر ذا شاربين والطفلة لم يبدأ العالم يتسرب إلى رأسها إلا مؤخراً، لكن مقلباً بالضباب، وفتت أمها بعد أن كانت جالسة على كنية سوداء ورأسها على إحدى يديها ذهبت إلى الشرقة، عيبت يدها بأزمار مفروسة في إس حجري، وليبت تنظر إلى ما وراء النافذة حيث الليل عالم غامض، ثم عادت تجلس، وفانت أخيراً لأبتها : ألا تمانين يا سرور ؟ ... إن أمان يا ماما ...)

تجلى الرؤية الخارجية في تأثير السرد من خلال العناصر التالية :

- ١- هناك راء يلاحق الأحداث والشخصيات ويصفها من الخارج، يقدمها كما هي بصورة حيادية دون أن يكشف عن علاقته بمادة الحكى أو المحكى تاركاً التاويل والتفسير للمتلقي
- ٢- السارد عارف بكل شيء، فهو يعرف أن أم الطفلة تنتظر عشيقها التي تمسرح القصة بانظافارها وانغلاطاتها، وهي جاعلة بسبب امتناع ابتها عن النوم (فدخلت

تجليات التبئير وثنائية السارد والمؤلف محمد زفزاف نموذجاً

خالد زغري

هذه الدراسة إلى التطبيق الحيوي لنظرية التبئير التي تمارس سطوة نقدية نظرية باهرة في نتاج النقاد الذي يراكم نظيراً مطرداً دون أن يهوى على إجراء تطبيقي يختبر فاعليتها ويؤكد قصديتها النقدية. لقد حاولنا إضافة لتحرير المصطلح من نظريته البضة فكله من أسرار الانحصار في ميدان الرواية، لأن هذا المصطلح مخصوص بالسرديات وقصره على جنس أدبي محدد يعني إحياء تفتحته النقدي وإذا كانت قصص محمد زفزاف الكاتب المغربي المبدع مجال هذه الدراسة فذلك لما تتمتع به هذه التجربة القصصية العربية المميزة من سلطان إبداعي متفرد ورائد يفني النقد بإشراقاته الفائقة سواء على مستوى الابتكار والجودة فكرياً وفنياً أو على مستوى التقنيات البنائية للجنس الإبداعي.

مهاد

تتخلى الحكائية في النص مورها الإجرائية لتتصل بسيرة فعل قصصية كتابي يحقق جملة رؤى إبداعية للكون والكائن ويتجلى هذا الفعل من خلال (شخصية أو مجموعة شخصيات محددة يعينها يستوجب هيئة لفظية تحول عجز الحوادث في التبئير عن نفسها بنفسها) (١) وهي عملية مركبة من نقل الوقائع والحالات واستعراض متن النص القصصية والتبئير عنه من جانب ومن آخر إضافة تحفيز المثلي ورغبته ومشاركته في بناء فعل القص الذي يقوم به (السارد، le narrateur) الذي لا يعني الكاتب بالضرورة لأنه (شخصية خيالية مسخ فيها الكاتب) (٢). ينتمي السارد فضاء عمله من خلال اللغة التي تجسد شكل المقولة المت- (هذه اللغة التي لا تستمد جمالياتها من تكوينها الذاتي فقط

أي باعتبارها أصواتاً وتراكيب ومجازات ذات طاقات تأثيرية مباشرة ولكن أيضاً من علاقاتها بالجنس الأدبي الذي تدعن له في صرخ إنهنه، إذ تصبح اللغة بموجب هذه العلاقة في أفق جمالي جديد (٣) يبدعها السارد بالتناغم مع ذاتية الكاتب وموضوعية السرد: فالتن الحكائي عبارة عن مادة خام طيبة في يد السارد وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له من أشكال التبئيرية وفقاً لرغبته وتمشياً والاستراتيجية المثناة من قبله نحو المسرود له (٤).

إن ذلك يحتم دراسة العلاقة بين السارد والشخصيات والكاتب والمتلقي القصصية، ولقد تلج النقد للكشف عن بنية وتجليات هذه العلاقة من خلال جملة مصطلحات متراتبة، بدأت بمعانينة مفهوم (وجهة النظر point de vue) الذي منهجه نقدي (الإنكليزي هنري جيمز) محدداً قصديته



زفراف



عبدالله إبراهيم

التي تحضر بمنهجها الإثرائى؛ أي إثارة التخييل في ذهني المتلقي لكن تخييل غير محصر من فرضية التأويل التي يعتمدها القاص ويسريها إلى السارد بتقنية هنية، مما يجعل السارد موجهاً للنص والمتلقي بما يملك من رؤية معرفية ثقافية هي جملة خبرات القاص التي تتجلى في السرد.

خاتمة

يحقق السارد في تجربة زفراف سياسته الدرامية للأحداث والأفكار المحمولة عليها وفق استراتيجية مكوناته التي تشكل المركبات الفلسفية للنص وقصديته بالفن والمعرفة القصصين الثاقبين في ماهية الكتابة المتجسدة بجس النبض.

إن مفهوم التخييل في نص محمد زفراف يجلي علاقة القاص بالسارد ومادة النص بشخائفيه تبصيرنا بحدود هذه العلاقة ومساهمة الخلاص الفني والمعرفي للنص عن جملة بنى القاص الثقافية الفنية والإيديولوجية ومدى فاعليته في التوجيه نحو تحقيق هذه البنى، مما يعني عدم استقلالية السارد عن الكاتب إلا في المستوى التقني ومجرها الأداة؛ وهذا ما يحيط بالتخييل في عزل السارد كلياً عن الكاتب.

* نالده من سوريا

المراجع

- 1- د. بوليه، عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي آراء وتحليلات، مجلة عالم الفكر، العدد السادس والثلاثون، المجلد الرابع - أبريل - مايو - يونيو 1992، ص 22.
- 2- المرجع السابق - ص 23.
- 3- محمد شبالة: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، سؤال فكر وفن. العدد الخامس والعشرون، يناير 2000، ص 83.
- 4- د. بوليه، عبد العالي، مرجع سابق، ص 29.
- 5- المرجع السابق - ص 4.
- 6- محمد زفراف: حوار في ظل متناخر - منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970 - ص 67-71.
- 7- د. بوليه، عبد العالي، مرجع سابق، ص 41.
- 8- عبد الله إبراهيم: التخييل السردية، مقاربات نقدية في التناص والترك والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 119.
- 9- محمد زفراف: الأقوى - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص 57-71.
- 10- فضل الصالح: مرجع سابق، ص 78.
- 11- النظر: (د. محمد الحمادي: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي) ص 17.

في قصص زفراف من خلال السرد الذاتي، أي الراوي المشارك في الأحداث (حيث يمرض السارد العالم التخيلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها دون أن يكون له وجود موضوعي محاذ خارج وعيها) أي أن رؤية السارد (تفني انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات) (8).

يمكننا أن نستجلي صورة الرؤية الداخلية للسارد في قصة (خلف النافذة) (9) على سبيل المثال على النحو التالي:

1- السارد المشارك من خلال السرد الذاتي: (كانت سيارة الشرطة مرابطة في الجهة الأخرى من الشارع قرب النادي الإيطالي، أحبتها (ك) فهرست مفزوعة إلى تخيلتي بذلك، لم أتاجأ لأتني رأيت السيارة من خصائص النافذة وهي في مكانها منذ ساعات، لم أزد أن أخرج (ك) بذلك لأنها كانت حاملاً، وخفت أن يؤثر ذلك على مسحتها، وعلى تكوين الجنين، لكن وقد أعلمت الآن على الأمر قلت لها وأنا أميت نفسي لا تخافي شيئاً إنهم مثل الكلاب سيظلون هناك حتى يمشوا ثم ينسحبوا). تتبدى في هذا المقطع المشاركة الصميمة للراوي في بناء الأحداث وسردها من خلال ذاتية مضفياً عليه انطباعاته (خفت أن يؤثر إنهم مثل الكلاب).

2- السارد يتخطى الأخبار إلى منهاجاً يبدأ بتأويل خارجي كونه مشاهداً أم مرتبطاً بها (فعلت واجتذبت نفساً صعباً من السيجار كنت أبتسم دون أن أدري حتى لماذا ظلت أبتسم اعترفتي نشوة خاصة لم أعرف سببها بل أخذت أفهقه وفغزت من فوق السرير، أخذت أجوب الفرفة طولا وعرضاً شعرت أن الشخص في داخلي الذي كان يهقهه اعتراه الدم ذهبت إلى النافذة).

3- (يفرض السارد على المتلقي رؤية وتأويل معيناً ويدعوه إلى الاعتقاد) (10): (قالت إنها تريد فقط أن تتمتع بالقرب مني لتشعر بالهشه إن البرد حارس، في الواقع لم يكن البرد حارساً، ولكن شعوراً الخاص فقط هو الذي يوحى لها بأن الجو بارد)

4- حضور تلازم الراوي المشارك بضمير (الأن) والراوي المصاحب بضمير (ال هو).

(ثم أحاول أن أجيبها بل استمررت في الاستماع إلى الموسيقى وشففت هفوتي بلذة وعندما انتهت تمددت بجوارها).

يتبدى السارد في قصة من (خلف النافذة) متصلاً ببقائه بفلسفة القاص

البيت عندما كانت أمها منشفة بنفسها أمام المرأة

- أخيراً مل جاء النوم يا أمي
- ضحكك الأم بنهرضة: هو ذا يا بنت وشرحت لمتيقتي.....

2- السارد مخترق لأعماق الشخصيات (شرح الانفعالات والحالات النفسية) كما أنه (انتابها شعور تدمير هذه الصبوة العنيدة، ولكنها جميلة وحلوة كقطعة سكر)

4- اختراق المكان والزمان حيث (يرفع السارد أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وخارجها)

(انصرفت الأم دون أن ترد عليها وأطفأت المصباح، ثم أفلت الباب خلفها وهرعت إلى غرفتها)

5- هيمنة ضمير الغائب على السرد (الطفلة مات أبوها منذ سنتين، وأماها أحببت رجلاً آخر ذا شاربين)

يتأتى للسارد محمد زفراف (في انتظار النوم) عناصر مفهوم التخييل المركب على مصطلح الرؤية من الخارج، مما يحقق معادلة السارد الشخصية التي تقوي السارد في معرفة الأحداث على الشخصية؛ مما يجعل الأخيرة تتحرك، وفق رغبات ومزاجية السارد الذي يمارس هيمنة على النص لصالح بناء إنشائية وإيديولوجية والفنية، مشهداً حيوات القاص بحدود هذه البنى؛ وبالتالي القص هنا رهينة السارد الذي يصير بدوره رهينة الكاتب.

الرؤية الداخلية

تجسد الرؤية الداخلية تبثير سردها



المرس اللغوي، وفي التأسيس لظاهري التذكير والتأنيث تحديداً .
يقول ابن عقيل في شرحه على الفية ابن مالك: أصل الاسم أن يكون منذكرا والتأنيث فرع عن التذكير . ولكون التذكير هو الأصل استغنى الاسم المذكر عن علامة تدل على التذكير ولكون التأنيث فرعاً عن التذكير اقتصر إلى علامة تدل عليه (٢) .

المسألة، إذن، لا تقبل التبسيط، لأنها ضارية بجذورها في مناحي الحياة المختلفة، وفي إبعادها المتعددة: المجرد منها والمحسوس، المشفيل والواقعي، المباشر واللامفكر فيه . ولعلها، أي المسألة، تزداد تعقيداً إذا استحضرننا البعد التاريخي فيها . فقد شهد العصر الحديث ظهور حركات نسائية وأسماء لإنات ارتبطت ذكرهن بموقف ما من المجتمع ومن الثقافة المهيمنة فيه . فهذه فرجينيا وولف / Virginia Woolf (١٨٨٢-١٩٤١) الروائية الطليمية تنعت مجتمعا البريطاني بأنه مجتمع أبوي وهذه سيمون دي بوفوار (Simone de Beauvoir / 1908-1986) الكاتبة الفرنسية تعتبر المجتمع الفرنسي

الكتابة التأنيث

إشكالية التسمية، إشكالية القراءة

مصحف

١ - إشكالية التسمية:

بم نكتب؟ بوعينا أم بلا وعينا؟ بأجسادنا أم بانتساباتنا الثقافية والاجتماعية؟ هل يقبل فعل الكتابة التصنيف على أساس الجنس؟ ليست الكتابة ممارسة محكمة بصدد الأجناس والأنواع الأدبية وبما بينها من تداخل أو تقاطعات؟ هل نشهد عن كتابة دون تعيين لجنس الكاتب أم نقر بوجود كتابة رجالية وأخرى نسائية؟ هل نعتد البيولوجيا، وعندما يكفي أن يظهر اسم الكاتب أو الكاتبة على وجه الصفحة الأولى من القلاف، لتصنف ونحسم الأمر، أم نعتد الأديولوجيا، وفي هذه الحالة نصبح إزاء المركب والمعقد وما لا يقبل الاختزال وتصيح القراءة ذاتها من المعايير المحددة في التصنيف؟ تكفي هذه الأسئلة لإثارة الإشكال، إشكال التسمية . وما يمكن أن

يرتبط عليه في مستوى القراءة والتأويل، ماذا نسمي هذا الذي كتبه أنثى إذن؟ وكيف نقرأه؟ هل نعتبره كتابة فقط أم نسميه كتابة نسائية أو نصاً مؤنثاً (١) هل نراهن على الحياد في التسمية أم نمتدح بأن كل تسمية تحركها خلفية ما؟ ألا تضم تسمية الكتابة النسائية أو النص المؤنث مقابلاً هو الكتابة الذكورية أو النص المذكر؟ إننا إزاء ثقافة الذكر والأنثى أو الرجل والمرأة . وهي ثقافة بذرة يمكن أن نستنبت منها، أديولوجيا، ثقافتا أخرى من قبيل: - الأصل والفرع / قصة الخلق سواء في الثقافة الملائكة أو الثقافة الشعبية . - المركز والهامش / المؤسسة الاجتماعية والثقافية والسياسية . - القوة والضعف / المستوى الرمزي المتفيل: الأدب (توفيق الحكيم، المصدي...) . وللتأكيد على سلطة هذه الثنائيات وخاصة الثنائية الأولى: الأصل والفرع، يكفي أن نشير إلى تجل من تجلياتها في



د. يوسف

النقد النسائي كان مدخلا إلى مسألة المهشم والصامت وطرح فرضيات الخصوصية الجسدية والنفسية وتأمل الأجوبة التي تقدمها الأيديولوجيا اليسارية، خاصة، في نماذجها المختلفة.

والجسدية. ولكن، بما أن جسد المرأة هو ما يختلف به عن الرجل، فإن كل تعطيل لما يرضع عن جسدها لن يلقى إلا الفشل الذريع، ويتصل هذا التصور بمفهوم التجربة، فالتنقيد النسوي يصر على أن المرأة هي وحدها القادرة على الحديث عن تجربتها. فحياة الأنثى لا تقبل الاختزال أو التبسيط وهو ما يعني استحالة الحديث باسم المرأة عن تجربة المرأة، لأن رؤيتها للأشياء المهمة وغير المهمة مختلفة، عند من يمارس النقد النسوي، عن نظرة الرجل. وبالمجموع بين

مجتمعا متسلطا تحكمه النزعة الذكورية. ويقطع النظر عن التفاصيل التاريخية، يمكن أن نشير إلى أن ما حدث في بريطانيا وفرنسا تحديدا - كما يعرف بحركة ماي ١٩٦٨ - وفي الولايات المتحدة - زامنا مع الاحتجاج على حرب فيتنام، والدعوة إلى حركة الكلام الحر (Free speech) وتحرير السود، والنقد النسائي - (٢) كان مدخلا إلى مسألة المهشم والصامت وطرح فرضيات الخصوصية الجسدية والنفسية وتأمل الأجوبة التي تقدمها الأيديولوجيا اليسارية، خاصة، في نماذجها المختلفة.

ويشير رامن سيلدن (RAMEN SELDEN) وهو باحث في الأدب الإنجليزي وتاريخه إلى أن أهم المحاور التي دارت عليها النقاشات المتعلقة بالاختلاف بين الرجل والمرأة هي خمسة: -

- البيولوجيا.
 - التجربة.
 - الخطاب.
 - اللاوعي.
 - الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية.
- فكثيرا ما استخدم الرجل البيولوجيا للإبقاء على النساء في سجونهن البيئية

نقشني البيولوجيا والتجربة من وجهة نظر النقد النسوي تصبح المرأة كأنثى يعيش تجربة مختلفة عن تجربة الرجل، لذلك فما يتوقع هو أن يكون خطابها مختلفا عن خطاب الرجل، لكن هذا لم يحدث.

ويبرز ديل سبندي (ALE SPENDER) وهي كاتبة نسوية، فشل المرأة في إنشاء خطاب مختلف بوضعية اللثة. فهي ترى أن اللغة صنمها الرجل، وهو الذي يهيمن عليها ويقع بها المرأة. فاللغة ذكورية، مشحونة بوعي الرجل وبلا وعيه. ولهذا الرأي نقض نجده عند روبين لوكوف (ROBIN LUKOFF) وهي باحثة في علم اجتماع اللغة. وخلاصة رأيها أن لغة النساء، أدنى بالفعل من الرجال لأنها لغة تركز على "التأني" و"الطائش" و"الهزل" (٤).

أما النقطة الرابعة المتعلقة باللاوعي فطرحتها نظريات التحليل النفسي وخاصة عند لاكان وكريستينا.

وتقر كريستينا بالخصوصية الجنسية والفروق بين الذكر والأنثى في مستوى اللاوعي، تقول: بالفعل فإن في النخلة العميقة للرجال والنساء، حتى بين الأزواج الأكثر توحدا، بشكل العنف الحقيقية

واقعة (٥). لكنها تدعو إلى تحويل العنف إلى تناغم لتكوين حضارة، لأن الإبقاء على مفهوم العنف إطارا للملافة يعني ظهور مشاكل اجتماعية كثيرة، منها العلاقات المثلية الجنسية وإنهاء مفهومي الأمومة والأبوة. وهما ليسا مفهوميين بيولوجيين فقط، وإنما هما مفهومان حضاريان لهما سلطة لا يمكن إنكارها في تنظيم الحياة الإنسانية. وتذهب كريستينا، وهي باحثة في علم النفس، إلى أن الجنس الضعيف هو الجنس المذكر (٦) وخاصة إذا تعلق الأمر برجل يعيش مع امرأة واحدة. وهي الصورة التي يجد فيها الرجل نفسه في حالة تبعية، تشبه تبعية الصبي الصغير لأمه (٧). لذلك فإن المنطق الوحيد الذي واجه به هذا التهديد هو تعديد موضوعات اللذة. وبدلا من أن تكون هناك امرأة واحدة ستكون هناك نساء. أما النقطة الخامسة (الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية) فقد ارتبطت أكثر باسم هرجينيا وولف التي



مسعود



مستغاني





هي أول من أدخل هذا البعد في تحليله لكتابات المراهقة (٧٧) وهي تعتقد أن اختلاف الظروف المادية التي تتم فيها الكتابة يؤدي بالضرورة إلى التأثير على شكل ومضمون ما يكتبه كلا الطرفين على نحو لا نستطيع معه فصل الأسئلة الخاصة بقولبة الهوية الجنسية عن أوضاعها الاجتماعية في التاريخ (٨) وتشير وولف إلى أن المرأة تجد نفسها مرغمة على اصطاف الحيلة لخلق زمن الكتابة ومكانها (٩). وليس هذا هو الحال بالنسبة إلى الرجل، ثم أن تحرير التمييز عن عواطفها قد منها من قص حقيقة تجاربها الخاصة من حيث هي جسد (١٠).

وقد وافقت هيلان سيكسوس (Hélène Cixous) على الجسد، في مقال بعنوان "مشكلة الميزوز" وهو بمثابة بيان بخصوص النسائية. تقول: اكتبني نفسك، يجب أن تسمعي صوت جسدك، فذلك وحده هو الذي يفسر المصادر الهائلة للاشعور (١١). وهي تتحدث عن لذة النص كما تحدث عنها بارث، لذة يحققها غياب الغنى الواحد وحلول الغنى المتعدد، كما تحقّقها اللغة التي تكثف فيها هي تحجب، وليس أكثر فتنة من جسد يتكشف ويحتجّج في أن معاً، فلعنان البشرية بين قطعتين من اللباس، هذا اللعنان بالذات، هو الذي يفتن (١٢). إن الخلفية العامة التي كانت توجه كل الفرضيات الرافضة للثقافة الأبوية الذكورية هي الإيديولوجيا البسارية، فهي التي كانت تحثّن سؤال الخصوصية قبل أن يتم تحريفه وتشويهه وتحويل وجهته. وسؤال الخصوصية هذا، لم يطرح إلا لأن المجتمع، باعتباره مؤسسة سلطة، كان قد حدد لكل من الذكر والأنثى، منزلة يمينها (Un Statut) ترتبت عنها خصائص عديدة منها:

- الذكر هو الذي ينتج الثقافة العالمية، الأنثى، فهي لا تنتج إلا لمهمش أو ما يفسد الذوق. فما كتبه المرأة لا يمكن أن يساهم في تطوير الوعي والتفكير، لأن تجربتها في الحياة محدودة. ولذلك فإن كل إلتاجاتها، مهما كان نوعها مهددة بحالتين: إما أن تهمش عن قصد وإما أن يسكت عنها. ولنا أن

نستعصر في هذا السياق، ما تذكره بثينة شعبان متعلّقاً بالتاريخ للرواية العربية مثلاً. فوجهة النظر السائدة هي أن أول رواية عربية بالمعنى النقدي لمصطلح رواية، هي رواية "زينب" لحمد حسين هيكل (١٩١٤). ولكن بثينة شعبان تشير إلى أن عقيدة كرم، الكاتبة اللبنانية التي كانت تقيم في نيويورك وتعمل في جريدة الهدى، هي التي كتبت أول رواية عربية بعنوان "بدية وفؤاد" وهي رواية عاطفية رومانسية، وقد نشرتها سنة ١٩٠٦ أي قبل رواية هيكل بثماني سنوات ثم نشرت بعدها سبع روايات أخرى (١٣) ورواية "بدية وفؤاد" وما تلاها من روايات موجودة في مكتبة الكونغرس الأمريكي.

- إن القيم التي يدافع عنها النكرو هي العقلانية والتحرية والإرادة والتقدم، في حين أن المرأة تكرس التهمية والتقليد. وهذا التقابل جعل كتابة المرأة مهمشة، لا تجد من يلتفت إليها. ورداً على هذا التهميش ظهر ما يسمى بالنقد النسوي Gynocritique. ومن أؤكد مهمات هذا النقد، الكشف عن الموروث الأدبي النسائي والبهت في ما يمكن أن يد من خصائصه وسماته.

- الكتابة التي تشبها الأنثى مشكوك في كفاءتها، وخاصة إذا كانت إبداعية، فتكسيرا ما يشك في نسبة النص إلى صاحبه، فكان الذاكرة الجماعية لا تترقب للمرأة بمعناها هي أن تكتب نصاً يضاهي أو يفوق في أدبيته وجماليته نص الرجل. وإذا كرس ذلك النص نفسه وفرض الاعتراف به، فقالها ما يتم الفهم بأن المكتوب قناع سيرة ذاتية ليكون الاعتراف متقوساً أو تدان صاحبته بشكل من الأشكال. وفي هذا السياق يمكن أن نذكر ما تروييه كاتبة مصرية في نعمات البحيري، وهي روائية وقاصة. تقول إنها كتبت أقصوصة فيها إشارات إلى الجسد وأرادت نشرها بتوقيعها فلم تقبل أي مجلة ذلك، وكان أن نصحتها الروائي صنع الله إبراهيم أن تنشرها باسم مستعار. لكنها رفضت وظلت تحاول إلى أن نشرت أقصوصتها باسمها الشخصي. ولما قرأت الأقصوصة، وعرفت الناس إلى كاتبها، تقول نعمات البحيري أنها كادت تنسبر من هذا الاسم الذي

تحول إلى لعنة لها وجذبه من عنف رمزي لا من قبل عامة الناس، بل حتى من قبل الكتاب الذكور. ولم يدافع عنها إلا قلة من الأدباء والمثقفين، منهم جابر عصفور ونجيب محفوظ الذي قال بصوت عال: ليمت قصص نعمات البحيري هي التي ستقدم أخلاق الشعب المصري (١٤).

لعل الشواهد التي ذكرناها وهي جزء من ثقافتنا العربية، كفيلة بالإشارة إلى أن مسألة الكتابة النسائية، لم تحسم بشكل نهائي. ونحسب أن ما عطل ذلك، هو هيمنة الإيديولوجيا الذي يتعامل مع المسألة بمنطقتين: إما الإقصاء، أو الإعلاء والتهميد.

إن هذين الموقفين يتقاطعان في نفي الخصوصية في مستوى الكتابة.

في هذا الإطار المشعور بالإيديولوجيا وأسئلة الخصوصية، نشأت في أوروبا، خاصة، تيارات نسوية تقاطعت مرجعياتها فجمعت بين علم النفس والأنثروبولوجيا والفلسفة... والجامع بين تلك التيارات، هو فيما يتعلق بمسألة الكتابة النسائية، هو دعوتها إلى:

- تحديد المواضيع التي تهتم بها المرأة في كتابها.

- تحليل تلك الكتابات والبحث في خصوصيتها وخصوصيات المرأة العاطفية والنفسية والذهنية.

- محاولة الوقوف على ما يعين خطاب الأنثى من حيث البناء: بنية الجملة، الصور المجيئة، الأساليب والصيغ البانية للخطاب... (١٥)

إن ما ذكرناه من اختلافات في تأمل المسألة وما تعلق بها، كان سبباً في ظهور مصطلحات كثيرة، تحاول أن تسمي هذا الشيء الذي تكتسبه المرأة. ومن تلك المصطلحات:

"الكتابة النسائية"، "الأدب النسائي"، وهما من المصطلحات الشائعة في كتابات النساء في المغرب الأقصى (١٦) كما نجد من الكتابات من تستعمل مصطلح الأدب محسواً للفروق الإبداعية رغم الإقرار بالفروق الجنسية، كما هو الشأن، عند خالدة سعيد حتى لا نذكر إلا الأسماء المروغبة:

وأقتصر زهرة الجلالي وهي كاتبة وأكاديمية تونسية، مصطلح "النص



للفرضية المقترحة حدودها، بل لها ما يقوضها أصلاً، لأن لعبة الكتابة معقدة ومركبة، فالجسد المذكور قد يكتب الجسد المؤنث على نحو يفرق الجسد المؤنث نفسه، ونعصب أن هذا القلق الذي نعتبره بطرح فرضية والإشارة إلى إمكان تقويضها، قلق إيجابي يروم المعرفة بعيداً عن المسلمات اليقينية والأجوبة الأيديولوجية الجاهزة.

فنحن لا ندعي أننا نمتلك أجهزة قرائية ذات كفاية علمية نيسر لنا تمييز النص المؤنث من النص الذكر، كما أنه من السير علينا أن نضع الفروق التي بينها الجسد باعتباره كينونة ومتخيلاً.

وفي إطار هذا القلق المعرفي، نشأنا نسا للأمانة السجلات، من مجموعتها صغر المراه (٢٥)

النص بعنوان: "حالات من التشخيص تصنيفي" (٧٧-٧٤). وهو حوار بين السارد الشخصية وطبيب. وجنحه وقال الطبيب بارتفاع: يبدو أنه مرض خاص بالرجال (ص ٧٧) في سياق حديثه عن المرض الذي يعاني منه، لكن ما نوع هذا المرض؟ المرض الذي ألم به هذا الرجل هو التشخيص.

يقول السارد: ثم حصلت لي حالات تشخيص في المنزل مرة وأنا أنفي الحشايش (...) ومررت وأنا أتابع شريط الأنباء (...) صبياني جلف رهيب في كل منامي ويملأني الخوف... كان هذا إحساساً في تلك الليلة عندما دخلت زوجتي فاسدة الجلوس... وإذا بالحالة تلتاني قوية، كأمف ما يكون، ولا بد أن زوجتي لاحظت أنني انظر إليها بطريقة غير عادية، إذ جلست على ركبتني وهي تقول: إن فقد أعجبك بطريقة قص شعري.

وانفتح الطبيب إلى الأمام وسأل: وهل تحسنت وضعيتك؟ فقلت بالتأكيد:

- بل أزدت تخشياً (ص ٧٠-٧١). يصح إذن أن يتخبط الجسد بصرف النظر عن جنسه (مذكر / مؤنث) ولكن علينا أن نشكر أن السارد ذكر والمثلية أنثى، وهذا التقابل يدفعنا إلى

وكيفيات تعبيره عن نفسه في حالات الفرح والحزن، وهو ما يعني أن العن، مفهومها وخارج السياق النصي، ليست معياراً لتمييز المؤنث من الذكر. فما تلتقطه عين الأنثى أو تكتبه يمكن أن تلتقطه عين الذكر وتكتبه، والروائي - أي - روائي - يمكن أن يصف جسد المرأة ووقوفها أمام المرأة أو احتفائها بجسدها لحظة الرقص أو الشراب أو الارتقاء... وهو ما نبه إليه محمد القاضي الذي كتب مقدمة النص المؤنث.

يعمر علينا، إذن، أن نطمئن إلى ما انتهت إليه زهرة الجلاصي، لأن ما أنشأته من الماهيات لمقاربة النص المؤنث أو تحديده لم يكن ثمرة اشتغال من الخصوص المشون ذاتها وإنما هو من الخسارج النصي، من الثقافي والإيديولوجي، وإن تقع بإحالات كثيرة لنساء اهتمامن بالمسألة كفرجينيا وولف وغيرها...

كان لا بد إذن من تنزيل الإشكالي في سياق هذا للتأكد على أمرين اثنين على الأقل:

- فرضية الكتابة النسائية خلافية لأسباب ثقافية وديولوجية، ليس من اليسر فك ما بين عناصرها من تماثل، وجسم الرأي هي ما يتماثل بسمات مألوفة وثابتة لهذه الكتابة على أساس الجنس. - قراءة هذا الشيء الذي تكتبه المرأة تعمل على عناصر نصية وخارج نصية. على النص وعلى السياق بالمعنى الثقافي والمضاري. فهي إذن قراءة مفتوحة ولا فإنها لن تظهر بشيء.

٢- إشكالية القراءة: متى يمكن إذن أن نتحدث عن كتابة نسائية؟ وما هو المعيار الذي يعول عليه في إتمام هذه الكتابة إلى أنثى والأخرى إلى ذكر؟

تقترح فرضية الجسد بأشياءه وأحاسيسه وصوره ومتخله، لأن كتابة الجسد هي كتابة الذات، أي كتابة الجسد المعيش بما له من خصوصيات وسمات تميز واختلاف. ولكن هل نعلم هذه الفرضية من حبال الأيديولوجي والثقافي، والحال أن المجتمع ينسب ذاته المتعددة على أجسادنا؟ فهل يمكن إذن أن نتحدث عن جسد ذاتي؟

المؤنث". وتعتبر أن المؤنث حفل تجميع للسرّة ولكل ما يمكن أن يؤنث في مستوى المجاز والرمز والعلامة. تقول: إننا نعمل على شمولية المؤنث لأنها تنتج أماناً مجالاً أرحب (١٧). والنص الجلاصي لا يحتاج إلى مبدأ المقابلة مع النص المذكر لأنه ينزع إلى امتلاك منزلته خارج المقابلات التقليدية (١٨). فالنص المؤنث في تصورها لا يملك تصنيفاً مسبقاً أو مكونات نظرية محددة لأنه لا يوجد إلا هي ممارسة فعل الكتابة ولا يتكسب صفة المؤنث إلا بواسطة طاقاته الكامنة (١٩). وليس هذا الخيار بالنسبة إليها خياراً جنسياً محضاً وإنما هو خيار استعاري جمالي (٢٠) وهو ما يعني أن النص المؤنث لا تكتبه المرأة فقط فقد يكتبه الرجل كذلك عندما ينجذب إلى قطبه الأنثوي فيتحرف النص عن منطقة المحاد (إلى منطقة التبادل (٢١) وهذا الانحراف يتيح ظهور علامات من ملامح الرجل النص مؤنث. وهو ما نجده عند عمر بن أبي ربيعة ونزار قباني مثلاً (٢٢).

وتحتجز الجلاصي من الاندفاع بأن المرأة الكاتبة قد قلبت معادلة الكتابة وصارت تمتلك مفاهيم صرفة خاصة بها (٢٣). ولهذا الاحتراز أن يخفف من حدة المقابلة بين كتابة الأنثى وكتابة المذكر ويجعل الثقة بوجود نص مؤنث له من العلامات والسمات التي تفرده، ثقة نسبية لا مطلقة. وتضار الجلاصي متنا روائياً نسائياً (٢٤) وتحاول أن ترصد فيه المؤنث، ومن المداخل التي اجتاحتها لبعثها مقولة الرؤية (العين)، العين الرائية وموضوع الرؤية وكيفياتها. وقد تدخلت في خطابها الواصف حصول معرّضة متعددة، فهي تبني تصوراتها بمفاهيم وفرضيات من اختصاصات متباعدة ومتقاطعة أحياناً، منها مقولة قتل الأب التي تنسب عادة إلى علم النفس وفرضية الرؤية أو التثبيث والشخصية المشاركة في الحكاية وغير المشاركة... وهي كلها من مقولات علم السرد. والمثير للانتباه هو أن الباحث لا تجد ما به تبرر فرضيتها الإطّار (النص المؤنث) إلا ما كان من الضمائر المؤنثة والجسد المؤنث ولوازمه وأشياءه ومجمعه



طرح سؤالين

- هل تقويض السرد إلى ذكر مقصود أم عفوي؟

- ألا يخشى أن يكون السرد محرجا، إذا فُرض إلى أنثى والحال أن الكتابة أنثى.

لمل الكتابة، كانت تخشى أن تتزلق القراءة إلى الحيز الأخلاقي(٢٦)، ويعمل بالنص عن ميثاقه الأدبي، ليصبح مرةً تتعكس عليها ذات الكاتب انمكاسا آليا.

إن القصصومة آمنة الوصلاتي تنبني على ثنائيات صويتين: صويت الطبيع وصوت السارد وهو المجهن. أما الطبيب فإنه هو الذي يوجه مسارات التثيثر بالمعنى المعجمي لا بالمعنى السرد.

- قال الطبيب لمل أعط ما واجهته أنك تخشيت في السرير وبين أحضان زوجتك (ص ٧٢)

- يقول السارد: ولفحتي حرارة، وتذكرت أن حمرة وجهي تصبغ لافته للأنثاء عندما تفتد، فارتفعت حرارتي أكثر وكنت غير قادر على النظر في عيني الطبيب عندما استدركت:

... ولكن...
- ولكنك قمت بالواجب، قالها الطبيب باسم (ص ٧٧).

تم التثيثر باستعمال صيغة المبالغة (الفتح) والظرف (بين) فنهضت مسورة محو.

محو يتعلق بذات لا ترى لنفسها كينونة خارج الفعل الجنسي بدليل أن السارد استدرك: ولكن... فمن وظلّف هذا الاستدرك التخفيف من وقع المصيبة.

يقول السارد: وانفلوت دواخلي على رغبة عارمة واستعددت لأيام قادمة، وضافت الأفاق (ص ٧٢).

إننا إزاء ذات تفقد مظهر من مظاهر كينونتها وتمايزها (لم تقل تميزها)، ولكنها لا تحرج ولا تحزن فعلا، إلا إذا عرفت المرأة ذلك.

يقول السارد: هل يمكن أن تتغلغل زوجتي إلى شيء يا دكتور؟ (ص ٧٢)

إن، كيف نسمي هذه الكتابة؟ أهي كتابة مؤنث أم مذكر أم كتابة حياد؟ نقول، بدما هي بأنه كتابة تصف واقعا، ولكنها لا تفق عند هذا الحد، لأن ما

ونحن لا تحركنا خلفية قصصائية لإدانة المرأة وازدراء كتابتها أو تبرئتها وأعلاء ما تنشئه. وإنما توجهنا خلفية معرفية تروم البحث في خصائص هذه الكتابة، إن كانت لها خصائص تضردها

ذكره السارد ليس إلا وجهها من وجوه الواقع. فالأقصوصومة تنتهي بمفاجأة بدأ التمهيد لها بعد دخول الممرضة للإعلام الطبيب بمودة من جاء بالأمس.

يقول السارد: وعندما كنت أصادر العيادة من باب جانبي، كانت السيدة تأخذ مكاني أمام الطبيب، وحين استدرت لأغلق الباب امتلا وصبي بملامحها وجسدها وصحت كاللصوع:

- أنت؟
من جاء بالأمس وعاد اليوم، هي زوجة السارد. تتخشب هي أيضا، وكان الطبيب قد أكد للسارد أن هذا الداء يصيب النساء كذلك ولكن أواجهن لا يتفطنون لشيء (ص ٧٤).

في هذا المقام بالذات تفصح الكتابة عن هويتها، ونحسب أنها كتابة أنثوية، لا بالمعنى الجنسي، وإنما بالمعنى المعرفي. الكتابة امرأة، ولكنها تجري السرد. هي هذه الأقصوصومة، على لسان سارد ذكر. فتفتح عينيه على كائن آخر يتماثل معه في شيء ما، ويصر السارد الذكر على تجاهله له وينكر عليه حالته تلك (صحت كاللصوع).

تنتهي الأقصوصومة بما يمكن أن نسميه تفرّفا، بعد سقوط القناع أو الحجاب، حجاب الثقافة أو الأيديولوجيا وانكشاف الذات أمام المرأة، فهذه المرأة التي ظهرت ليست إلا امرأة لذاتها وللمنكر الذي كان يهيمن على الخطاب ليحجب ذاتا أخرى تلوذ بالصمت.

الأنثى تتخشب أيضا. هذا ما اعترف به الطبيب وما هيأت له الكتابة، السارد

حتى تخفف عنه وطأة الحقيقة، التي يصر على تجاهلها.

إن هذه الأقصوصومة تمثل نموذجا لما قصصناه بكتاتبة الجسد، التي لا تعني عقدنا بالإثارة وإنما تعني كفاءة الكتابة في التعبير عن الجسد المؤنث، في حالته المسكوت عنها والمأمكر فيها. فقد تدرج البناء السرد من وصف حالة نثرهم أنها خاصة بالذكر إلى كشف وجه آخر من الواقع. وبهذا المعنى فإننا نعتبر الحديث عن تخشب الرجل لم يكن إلا جسيرا للحدث عن تخشب المرأة كذلك.

ونشير إلى أن هذا الجسر بنته أصوات سرديّة تكرورية، توجهت كلها إلى الإنصات إلى الصوت الآخر الضرب فينا وإلى النظر في المرأة. وهو ما يعني أن الكتابة مارست كتابة أنثوية بلا ضجيج أو صخب قد يفهم منهما أن الكتابة الأنثوية هي كتابة مواجهة أو صراع.

ولكن ألا يمكن أن يكتب هذه الأقصوصومة ذكر يعرف أن النساء يصبن، هن أيضا بصالة التثخيب؟

لقد أشار الطبيب إلى ذلك وأكد غير أنه نفي أن يتفطن الرجال إلى تخشب نساءهم.

إن قول الطبيب لم يعد قولاً حيادياً بل إنه انجذب إلى منطقة التبادل والقطب الأنثوي بضمير زهرة الجلاصي، فالرجل لا يتفطنون إلى تخشب النساء لأنهم مصابون بالعمى الشقائي لا بالعمى الجسدي، فالجسد يقول ذاته بطرائق متعددة لكن الخطاب يتستر على ما يقوله الجسد ويتجاهله لأنه خطاب دكوري يسمى إلى ترويض الجسد الآخر المختلف ليمتلكه ويسيطر عليه.

لكن هل جدنا هوية الكتابة؟

نقول مسرة أخرى، إن هذه الأقصوصومة يمكن أن يكتبها ذكر فما الذي جعلنا نعتبرها كتابة أنثوية؟ نستبد سلطة الاسم، اسم الكاتبة (أمّة الوصلاتي) الذي يمكن أن يكون متداخلاً إلى رسم الكتابة بالأنثوية. ونهتج عن مدخل آخر.

نحسب أن ما يؤكد أنثوية هذه الكتابة هو الإصرار على أن هذه الحالة التي أصابت الرجل، تصيب المرأة كذلك.

وقد تم الإصرار على ذلك بطرائق متنوعة، فالمرأة التي جاءت بالأمس ثم



الوحيدة التي يمكن أن تسود في العالم (ص ٢٧) ذاك ما قاله الطبيب للسارد. لابد من التقية إلى أن ما تمت الإشارة إليه يندرج في سياق إشكالي خلافي، ونحن لا تحركنا خلفية قضائية لإدانة المرأة وأزدياد كتابتها أو تيريتها وإعلاء ما تشته. وإنما توجهنا خلفية معرفية تروم البحث في خصائص هذه الكتابة، إن كانت لها خصائص تفرداها. ولا ندعي أننا أجبننا عن سؤال الخصوصية وإنما حاولنا إعادة بنائه بالتاكيد على المعرفي فيه لا على الإيديولوجي أو السياسي لأن المدخلين الآخرين يستمهلان الحلول وحسم الأمور الخلافية بسرعة، هي غير مقبولة أصلا من وجهة النظر المعرفية التي تراهن على السؤال أكثر فأساؤا للمستمر هو الذي ينتج معرفة متعددة أما الأجرة الجاهزة فإنها لا تقدم إلا معرفة شقية باسدة.

* كاتب من تونس

فقد تقلقل وعيه وهو ما يعني أن الشاهد لم يكن متوقفا أو مألوفاً، لأنه لو كان كذلك لما تجاوز العين إلى الوعي، ثم إن الكلمة الثانية: جسدها، تضمن اعتراضاً بهذا الجسد الآخر منسوباً إلى صاحبه (جسدها). فهذه الكلمة إذا قورنت بمساققتها (ملاحمها) تبدو مشحونة بالمخالف والشخصي والفارق. فالملمحة (وهي مفرد ملاحم) هي مما ولا يكون على عجل ولا يسمح بتبيين الفروق والتفاصيل فكان السارد يستترك ما فاتته وينتقل كذلك من المشترك والناظم إلى الخصوصي والواضح. إذن، من العين (البصير) إلى الوعي (البصيرة) ومن الملاحم (الناظم) إلى الجسد (الخصوصي)، تمتد سيرة تدفع فيها الثقافة الذكورية إلى مواجهة حقيقة الاعتراف بالصدمة. فيما يتم التأكيد على أن الخصوصية والاختلاف لا يمكن أن يكونا إلا من العناصر البانية للصحة. لكن إذا خاف الناس الاختلاف وقاسوه، فإن المرض هو الديمقراطية

مادت اليوم ليست إلا صوتاً يروم إلغاء الصمت المطبق بتأكيد التماثل بين الكائنين: الذكر والأنثى. ثم إن الخلطة المفاجئة دلالة تستدعي التأمل. - يقول السارد: ونحن استندت لأقلق الباب امتلاً وعيي بملامحها وجسدها وصحت كالسروع: - أنت؟ ونحن نقدر أن بناء الخاتمة على هذا النحو، فيه تأكيد ما ذهبنا إليه، فالمسارد قد استعمل مفردتين تستحقان الوقوف عندهما: - يقول امتلاً وعيي بملامحها وجسدها فالكلمة الأولى: وعي، تبدو منازرة لسباقها لأن ما يمثل، في مثل تلك اللحظة، هي العين (البصير)، ولكن السارد ينتقل من البصر إلى البصيرة (الوعي) فالعين لا تصنع الخصوصية وإنما يصنعها الوعي، لذلك حرص السارد على إخبارنا بحصول الصدمة

المصادر

- ١- زهرة الجلاصي، النص المؤنث، سوارس للنشر، تونس، ٢٠٠٠.
- ٢- شرح ابن عقيل على الفقه ابن مالك، قدم له ووضع هوامشه وهامشه أميل يعقوب، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٩٧، ج ٣، ص ١٨٢.
- ٣- مدخل إلى النقد الأنثوي، مجلة علامات (النقد الأدبي الثقافي، جدة) ع ١٩، سبتمبر ١٩٩٩، ص ١٠٠.
- ٤- ما ذكرناه منسوباً إلى سندن وسيلبر ولوكوف، أفنته من رمان سندن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار فباء، مصر، ١٩٩٨، فصل: النقد النسائي، ص ١٢٢ وما بعدها.
- ٥- ملاحظات، ع ٧٤/٧٣، ١٩٩٤/١٩٩٣، (حوار أرواد اسير) مع جوليا كروستيفا، ص ١١٥.
- ٦- نفس، ص ١١٧.
- ٧- سندن، م، ص ١٩٧.
- ٨- نفس، ص ٢٠١.
- ٩- نفس، ص ٢٠٦.
- ١٠- نفس، ص ٢٠٥.
- ١١- سندن، م، ص ٢١٤.
- ١٢- ياريف، لغة النص، تعريف فؤاد صفا والحسين سبيحاز، ط ١، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨، ص ١٩.
- ١٣- ملاحظات، ع ١٧/٧٠، ص ١٩٩٢، ص ٢١٥.
- ١٤- الأدباء، ع ١٢/١١، السنة ٥٠، ديسمبر ٢٠٠٢، (عدد خاص عن الرقابة في مصر).
- ١٥- ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، لبنان، للقرن ط ٢٠٠٠، ص ٣٢٤/٣٢٥.
- ١٦- رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة سؤال الخصوصية، بلاغة الاختلاف، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١.
- ١٧- زهرة الجلاصي، م، ص ١٣.
- ١٨- نفس، ص ١٤.
- ١٩- نفس، ص ١٥.
- ٢٠- نفس، ص ١٥.
- ٢١- نفس، ص ١٦.
- ٢٢- نفس، ص ١٦.
- ٢٣- نفس، ص ٢٧.
- ٢٤- هذا المتن هو: آمال مختار، نخب الحياة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩٢.
- ٢٥- مروسية الثاوي، تماس، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩٥.
- ٢٦- مسودة بويكر، ليلة الغلب، دار سحر للنشر، تونس، ١٩٩٧.
- ٢٧- عياد التايي، زهرة الصبا، دار الجنوب للنشر، تونس، ١٩٩١.
- ٢٨- أعمال مستأنفي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦.
- ٢٩- أمة الواسلاني، سفر المرايا (مجموعة قصصية) دار الإتحاد للنشر، تونس، ١٩٩٩.
- ٣٠- ونحن لم نشر إلى هذه المسألة إلا أننا وجئنا كثيراً من المصنوع تقرأ حتى نصوص الذكور- قراءة أخلاقية، ومن نماذج هذا النقد الأخلاقي ما وصف به خليفة البخاري، الروائي إبراهيم الفرجاني، صاحب رواية شيايك، منتصف الليل، يقول: أنه يصول أن يهدم القبة (رمز القيم والشعائر) وأن يفتح فيها أخرى حمراء من لياب نوازعه الذاتية ويضع في أعلاها مطربة أو منجلا أو فخذ امرأة مسكوتة من هجينة البروستيتوتكا. بل إن البخاري ينهي إلى التصريح بأنه يخذل أن يتابع شريطاً أباحها على أن يحتفظ في مكتبته برواية شيايك منتصف الليل.
- ٣١- راجع جريدة الحرية (للمنق الثقافي) الجنب ٢٢ أوت ١٩٩٦ ص ٥.
- ٣٢- وانظرية نفسها التي وجهت البخاري في قراءته، تمكن قراءة محتمين بين ضياف، فهو يمت الرواية نفسها بأنها مستغل إلى مستوى الإباحية والفرار والجنسية وأن شخصياتها مصابة بمرض جنسي.
- ٣٣- راجع مجلة الحياة الثقافية عدد ٩١-جانفي ١٩٩٨- ص ٦١ وما بعدها. وتؤكد إن هذا للنح مرفوض لدينا لأسباب معرفية. فالنص ليس مرآة تمكن عليها ذات الكاتب، على النحو الذي يتوهم بعضهم.

حوادث عمان التشكيلي

إعداد: محمود منير*

فنون

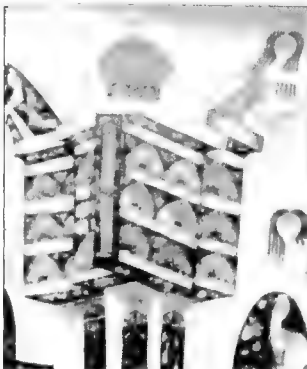
صالات العرض العمانية في الشهر المنصرم بما قدمته من معارض لفنانين شباب ماثحة الفرصة لهم بالظهور في معرضهم الشخصي الأول، وجاءت تلك التجارب لتثبت مقولة التنوع والاختلاف التي يحظى بها المشهد التشكيلي الأردني وافتتاحه على تجارب مهمة في الفن التشكيلي العربي والعالمي. وأتى الحضور التسوي بارزا في أربع تجارب ممثلا لفنانات شابات وأخريات واكمن تجربة جديدة إلى جوار تجاربهن السابقة. وقد احتضنت قاعة المدينة برأس العين المعرض الشخصي الأول للفنان والنحات الشاب عبد الرحمن قاسم إلى جانب معرضين آخرين في وقت خفت فيه نشاط صالات العرض بسبب تزامن النشاطات والفعاليات الثقافية بمدينة عمان وتعاقب المهرجانات الثقافية طيلة موسم الصيف.

في الاتحاد العربي لرسامي الكاريكاتير وهو متفرغ للعمل الفني وتدريب الفن وكان قد درس مادة الرسم الحر في الجامعة الأردنية لطالبة الهندسة المعمارية كما عمل مدرسا غير متفرغ في مركز التدريب للفنون التابع لوزارة الثقافة بين عامي ١٩٩٤ - ٢٠٠٣م.

معرض أبيض واسود

وقدم معرض أبيض واسود الذي افتتحه أمين عمان الكبرى المهندس نضال الحديدي في قاعة المدينة عدة تجارب فنية تراوحت باستخدامها الخامات فضلا عن تنوع الطرح الموضوعي والتجريب في لعبة التضاد اللوني.

وقد اشترك بالمعرض الفنانون عبيد الرؤوف شعمون، احمد شاويش، محمد بكر محمد، اباد كتمان، اديب عطون، احمد صبيح، خلدون أبو طالب، بلال ديراني، محمد البصري، هاني برقاي، يوسف صرايرة وإبراهيم شاكر وعاصف نصري.



الفنان حسن عبد علوان



قاعة المدينة/ رأس العين معرض أحلام مستقبلية

تبرز لوحات الفنان سعيد حدادين في معرضه الشخصي "أحلام مستقبلية" الذي أقيم في قاعة المدينة نزعت إلى الاختزال والتبسيط في الشكل بحيث يحاول أن يقول ما لديه بأقل ما يمكن من حركات لونية ورموز تبيرية، ذلك أن الثيمة الرئيسية التي قام عليها المعرض المتمثلة بانكسار الأمة ليعة واضحة وفاضحة في الوقت ذاته مما لا يدع مجالا للتشديد أو للتمرس خلف صيغ هلامية في محاولة للقرار من الحقيقة.

يذكر أن حدادين حصل على بكالوريوس الفنون الجميلة من كلية (الفوف - الاتحاد السوفيتي سابقا) سنة ١٩٧٤م وله المنشورات من المعارض الشخصية وكذلك الجماعية في الداخل والخارج وله مساهمات في الحركة النقدية الفنية من خلال الصحف المحلية وهو أحد مؤسسي رابطة التشكيليين الأردنيين، والفنان حدادين صاحب تجربة في فن الكاريكاتير حيث عمل رسام كاريكاتير في مجلة الوجدان العربي التي تصدر في هولندا إضافة لكونه عضوا

■ تميزت أعمال علوان بأسلوبه الأسطوري السحري، حيث يستقي موضوعاته من الروايات والأساطير الشعبية، وتحفل أعماله بالرموز والأوضاع



المنظر عند الرحمن فاسم

■ قدمت جانباً مرادياً في تجربتها أكثر من مزاج فني على صعيد النحت والرسم، ففي أعمال الرسم نجد أنها قد ذهبت إلى الواقعية للتعبير عن واقع الجمال ■

وقدمت جانباً مرادياً في تجربتها أكثر من مزاج فني على صعيد النحت والرسم، ففي أعمال الرسم نجد أنها قد ذهبت إلى الواقعية للتعبير عن واقع الجمال في المكان عبر رحلتها البصرية في مدينتي بغداد وعمان..

مركز رؤى للفنون

رعى وزير الثقافة د. أمين محمود افتتاح معرض الفنان العراقي حسن عبد علوان ألف ليلة وليلة، وتتميزت أعمال علوان بأسلوبه الأسطوري السحري، حيث يستقي موضوعاته من الروايات والأساطير الشعبية، وتحفل أعماله بالرموز والأوضاع التي تمزج ما بين الواقع والخيال. وتعد المرأة، والطير والحيوانات الأليفة والأفاريز في الأحياء الشعبية (الشفاشيل) من المفردات المتكررة في أعماله.

ويرسم حسن علوان كما يروي الحكواتي قصصه عن الأبطال الشعبيين والفراتيين، معتمداً على عناصر المفاجأة وجمع الأضداد وحشد المفارقات، بأسلوب يجمع ما بين الواقعية والسوريالية أو السحرية البصرية. كما حافظ



الجمال سعيد حدادين



المنظر عند الرحمن فاسم

معرض اشراقات

كما افتتح المهندس نضال الحديد أمين عمان في قاعة المدينة معرضاً للفنان التشكيلي الأردني عبد الرحمن فاسم، وتجول المهندس الحديد في أرجاء المعرض الذي اشتمل على ٢٩ عملاً نحتياً وتشكلياً اختار الفنان أن يتنقل فيها بين الخشب والرخام.

وجسد الفنان القاسم من خلال أعماله مخزون الإنسان العربي الذي صبر عن وجوده ضمن ملحوظات من التحرر من صمتها مستفيداً من عدة مدارس تشكيلة لتخزين الفكرة المنشودة من خلال تعامله مع المنحوتة لإيجاد صياغة فنية فيها شيء من الحدادة متاولاً وجه الإنسان موضوعاً أساسياً والذي نجد فيه تعبيراً مليئاً بالفرية.

جاليري برودوي

اشتمل معرض (نساء وشرفات المدن) على مجموعة من أعمال النحت والرسم من خلال تنوع الفنانة جانباً المرادياً في استثمار تقنيات مختلفة. وقد افتتح المعرض في جاليري برودوي المهندس نضال الحديد أمين عمان الكبرى،

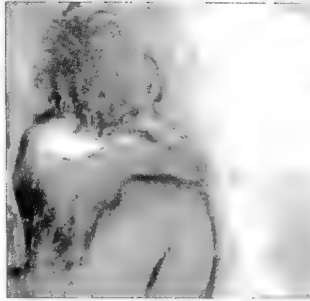
عمان التشكيلي

علوان على نمطه في رسم الوجوه (ولا سيما وجوه النساء يميّزهن الواسعات الملوّنة)، مستكراً بالمقاييس الجمالية الشعبية التي تتمتع جمال المرأة تتميط خيالها، فهي شقران، ممثلة القوام، وذات صيون واسمة، لونها أزرق وأخضر. وهكذا تبدو لوحة حسن علوان بزخارفها ومفرداتها الخاصة، كما لو أنها نسيج شرقي أو سجادة حاطة بالشفوف والحيوانات وواجهات البيوت القديمة، كل ذلك ضمن تكوينات خاصة بالفنان، حيث يوزع مفرداته وشخصه على سطح اللوحة وفق منطق الجمالي الخاص.

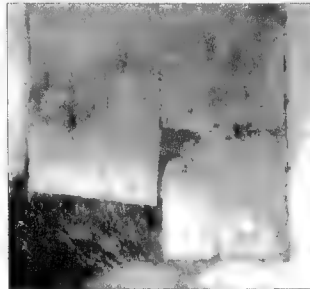
يذكر أن علوان من مواليد القاصرية ١٩٤٥، وهو خرج من معهد الفنون، وقد أقام عشرات المعارض الشخصية في العراق والكويت والأردن، كما شارك في مختلف المعارض الجماعية للفنانين العراقيين داخل وخارج العراق، وهو عضو "جماعة الرواد" و"جماعة الفن العراقي المعاصر".

جالييري عشتار

افتتح أمين عام وزارة الثقافة أحمد الخوالدة في جالييري عشتار بمبنى معرضاً مشتركاً بعنوان "ورود في الكوفية" للتشكيليتين الشاعرة عائشة الرازم وميس الرازم اشتمل على عدد من الأعمال التي تم الاشتغال عليها بشكل ثنائي. تنطلق عائشة وميس الرازم من مسطرة زهرة شقائق النعمان "الدحنون الجيلي" لفنساء اللوحات وهي نابضة في أجواف أو منصدرات صخرية ويشكل



الحنان سعيد حدادي



الحنان سالم الدماغ



العائشة عائشة الرازم

الطابع المصورالي الشاعري الملمع العام للأعمال في حين لا تخفي لمسة الشاعرة الرازم التي قامت برسم الخلفيات قيمة اللون والاعتماد على صيغ لونية متعددة والاستفادة من معرفتها في لمعة التضاد اللوني.

وتركت جرأة ابتهاج الرازم عبر رسمها شقائق النعمان هوية شرقية عامة وأردنية خاصة للأعمال فيما كان اللون الأحمر المركز يحمل التوازن للسطح التصويري بل هو نبض الأعمال فيما كانت الاشرافات الضوئية التي تركتها ريشة الشاعرة الرازم تنقل المتلقي في كل لوحة إلى حالة ملقسية طيمنية مختلفة.

جالييري الأورفني

افتتح معرض الفنان سالم الدباغ الذي ضم ما يقارب ثلاثين صملاً هنياً اشتمل فيها لونا وتشكيلا وتجسيميا لرؤيا يحققها بأقل التفاصيل، بمتابعة وإصرار. وكتب الراحل جبرا إبراهيم جبرا عن أعمال الفنان الدباغ: "أحادية اللون هي ما يصر عليه سالم الدباغ واللون عنده إلا فيما ندر هو الأسود إذا اعتبرنا الأبيض الذي يشتغله بحق اندامه للون". ولكن الذي يحققه الدباغ بالأبيض - بهذه الخطوط القليلة، بالمثلثات المستطيلة بهزم الشخوط الرفيعة المتراسة - هو عالم يستدرجنا نحوه شيئاً فشيئاً وإذا بنا نعي ما لم يكن أول الأمر بالحسبان: سالم في قراراته مهووس بالفضاء، بالاتساع، بالكون، وخطوطه السوداء تجسم من كل شيء تعرفه شيئاً فشيئاً إزاء امتداد الأفاق وضخامة الكون، خطوطه اسهم تشير إلى مجهول ينتظر ولوجنا فيه، وبعد التأمل، نجد أننا أمامنا برقعة الرسام في

أخرى في الولايات المتحدة والشرق الأوسط، ويفتح هذا المشروع حوارات أخرى ويضيف مساهمات إنسانية جادة تسهم في بناء علاقات إنسانية مسالمة.

المركز الثقافي الملكي /صالة فخر النساء زيد

قدمت التشكيلية إيناس أبو رمان عبر ٢٨ لوحة يضمها معرضها الشخصي الثالث "شيء خاص جداً" في قاعة فخر النساء زيد بالمركز الثقافي الملكي الطيبة ومفرداتها واحتمالاتها. وعكست لوحاتها الزيتية فوق قماش أبيض وجوها مختلفة للجبال والسهول وتغليات الشجر على مر الفصول وأحوال البحر عبر خيالات لونية تمزج بين الأصفر وتباخلاته، الأخضر وإمكاناته، والأزرق وإشاراته، مقترحة علاقات ممكنة بين تلك الألوان ومخرجات المزج بينها.

كما احتوى معرض أبو رمان على نكهة شمسية في عناوين اللوحات الأقرب في معظمها إلى أن تكون مقاطع من قصائد "أينك منى أصهل في برية"، رسالة قلبي إليك، "ستزهر يوماً عذائتي" وانتظرتك مسافة الروح، وفيها تحمله تلك اللوحات من خواطر وبما تقسره من عوالم، غروب الشمس، شروقها، بياض الثلج مع تراب الأرض، هميس المتبات وصمت البيوت.

جاليري مكان

افتتح في الجاليري مكان بالوالبيدة معرض تصوير فوتوغرافي بعنوان "تجريتي"، شاركت فيه المصورات ريتا منصور ودينا الجمل ويسمة صالحي وماريا وويست وكارلا ديديكند وفرائمن أبو زيد، والأعمال نتاج ورشة عمل أشرفت عليها المصورة فرهنالزير.

* كاتب وصحفي أردني



الصناعة حساميت المرادي



الصناعة حساميت المرادي

فضاءات مريضة قد لا يعرفها إلا الصوفيون.

كما احتضن جاليري الأورطي معرضاً فنياً دولياً لمجموعة من الأعمال الفرافكية حيث يتضمن المعرض أعمالاً فنية ٢٢٤ فناناً من الولايات المتحدة، كندا، أوروبا والعالم العربي اشتركوا بهذا الجهد لعكس القضايا التي تتعلق بالسمات المختلفة للشرق الأوسط من أبرزها الثقافية والدينية والتاريخية والاجتماعية والسياسية.

الطبقات المروضة ٢٢ نسخة من قبل ٢٢ فناناً مشاركاً تم تبادلها من قبل الفنانين ووزعت بين المعارض والمتاحف، هذه المجموعة معددة لكي تعرض في الولايات المتحدة الأمريكية، الأردن، الإمارات العربية المتحدة، قطر، لبنان، الأعمال في هذا المعرض تستعمل أنواعاً مختلفة من أنواع الطباعة مثل: النقش، طباعة حبرية، serigraphy، نقش خشبي، تصوير رقمي، طبعة جيكي، وطرق إبداعية أخرى.

وشارك في هذا المعرض كل من الفنانين: مي حريزي أبو طلم، صادق الفراجي، سما الشابيبي، هاشم الطويل، لين الين، عدنان شرارة، ماثيو أيفن، غوردن فلوك، مازن حريزي، جسون هيتشكوك، باربرا مانديسون، فيليس ماك غيبين، كيميكو مايوشي، هالير ميهو، كاستنيس نيكول، اني روس، مامون صفال، الزايت ستاك، شاين تافري، مهلائي والكز، ميلاني يازي، حمن نصر الدين.

يمثل المعرض طليفاً واسماً من وجهات النظر التي تذهب إلى مدى أهد حيث تمد يدها إلى جمهور أكبر في أماكن



«خيطة الدم» لجمال أبو حمدان

البلقان في حقبة التسمينيات من القرن العشرين.

أما «هالة الصافي» فهي مسيحية لبنانية جاءت إلى باريس مع والدها واشتاقها هرباً من الحرب الطائفية والدينية التي نشبت في لبنان في الربع الأخير من القرن العشرين.

وتخبرنا الرواية بأن «حسانو فيتش» المسلم يقع في حب «هالة الصافي» المسيحية، كما أن حالة تقع في حبه أيضاً.. غير أن مثل هذا الحب يجد مقاومة من الأطراف كافة، فوالدة «حسانو فيتش» ترفض ارتباط ابنها المسلم بمسيحية، ووالدة «هالة الصافي» ترفض ارتباط ابنه المسيحية بمسلم.

وتتوالى أحداث الرواية، فتتعرض هالة الصافي إلى تهديد بالقتل إذا لم تبعد عن «حسانو فيتش» وعندما ترفض الاعتماد عنه، فإن أحد أشقائها يقوم بطعنها في محاولة منه لقتلها.

وتجرح هالة الصافي من الموت بسبب ارتباطها أخيها وخوفه أثناء قيامه بطعنها، غير أنها تدخل المستشفى لتلقي العلاج.. وفي تلك الأثناء تكون والد «حسانو فيتش» قد توفيت، وأنشغل بدوره بتهيئة جثمان الأم لقلعه إلى سراييفو.

وتنتهي الرواية بأن يتقرر كل من «حسانو فيتش» و«هالة الصافي» الاعتماد على قديم الصانع الديني، من خلال إبرازها للتكبات، والكوارث التي تتسبب بها النزعات الدينية والطائفية.

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى لعام ٢٠٠٥، صدرت مؤخراً رواية «خيطة الدم» للروائي والقصص الأردني جمال أبو حمدان.

تقع الرواية في (٩٨) صفحة، ويشهر المؤلف منذ البداية إلى أن هذه الرواية القصيرة كتبت قبل تاريخ نشرها بمسنوات.. في فترة الحرب الأهلية في البوسنة، ويعد انتهاء الحرب الأهلية في لبنان، وأوحى بها خبر صحفي صغير من أسطر قليلة، عن الهاربين من الحريين إلى أوروبا.

يعد القارئ لرواية «خيطة الدم» نفسه مشدوداً إلى عالم رواي متماسك، فالأحداث تتوالى من خلال عنصر التشويق الذي يجعل المتلقي يتابع الأحداث باهتمام لمعرفة مصائر الشخص، أو النهاية التي سيؤول إليها الحدث المركزي، أو الفكرة الرئيسية في الرواية.

في «خيطة الدم» شخصيتان رئيسيتان هما: حسانو فيتش، وهالة الصافي.. تلتقي هاتان الشخصيتان، أو البطلان في باريس أثناء فراقهما من جميع الحرب الأهلية كل في بلده.

لذلك نجد أن «حسانو فيتش» مهاجر من سراييفو، فز إلى باريس مع والدته ليمعشاً هناك بعيداً عن جميع الحرب الأهلية، والطائفية، والدينية التي جرت في

أهداء:

أحمد النعيمي *

جمال أبو حمدان خيطة الدم

رواية





«الشعر الحديث في الأردن» للمرحوم أحمد المصالح

على الحماسية الشعرية لشعراء خطاب التأسيس والحدادة معاً، بحيث صارت القضية الفلسطينية مجالاً رخيماً من التجارب الشعرية.

وقد لاحظ المؤلف تجاور القصائد التي تكتب في فضاء الوزن، وفي فضاء النثر وفي فضاء الوزن والنثر معاً، وتجاور أسماء الشعراء على اختلاف العمر الزمني لهم.

ويرى المؤلف بأن خطاب الحدادة تصمق في النصف الثاني من الستينيات، وأبرز رموزاً شعرية انضمت هذا الخطاب، وكان لرابطة الكتاب الأردنيين التي تأسست عام ١٩٧٤ دور هام في تعزيز هذا الخطاب، سواء من خلال عضوية الرابطة في الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب، أو من خلال الملاحق الأدبية والمجموعات الشعرية التي أصدرتها الرابطة في الأردن، أو في الصحافة الأدبية ودور النشر في الوطن العربي.

عن وزارة الثقافة، وضمن سلسلة كتاب الشهر صدر مؤخراً كتاب تحت عنوان «الشعر الحديث في الأردن: تجليات المرحى ودلالة الرؤيا» مؤلفه الباحث والصحفي والشاعر أحمد المصالح، الذي رحل عن هذه الدنيا في عام ٢٠٠٢م.

وفي هذا الكتاب الذي يحمل رقم (٩٧) لعام ٢٠٠٥ يكون المرحوم أحمد المصالح قد أسس لحالة نقدية متميزة، وغير مسبقة في قراءة الشعر الأردني قراءة نصية وأعية، حيث وقف المؤلف على نصوص شعرية لأكثر من مائة وأربعين شاعراً وجد في كل منهم ميزة خاصة.

ويهد المرحوم أحمد المصالح واحداً من الشعراء والباحثين المتميزين، فقد نشر خمسة عشر كتاباً، وشارك في ثلاثة عشر كتاباً، وكتب عشرات الدراسات النقدية، ومئات المقالات الصحفية. ومن الدواوين الشعرية للمصالح: أصوات من الناهضة الغربية، تجليات فاطم، ملقوس للفتى كنعان، حكاية الفتى ناصر، تجليات مملكة السفر، وصية النهر، وغيرها.

ومن كتب المصالح في مجال النقد الأدبي: مدخل إلى دراسة الأدب المعاصر في الأردن، أدب الأطفال في الأردن، ذاكرة الواقع وفضاء المتخيل الأدبي، وغيرها.

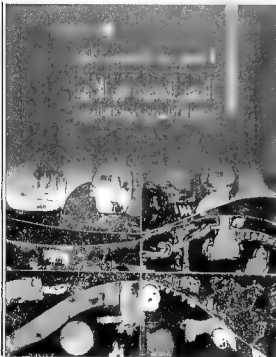
أما عن هذا الكتاب الأخير «الشعر الحديث في الأردن: تجليات المرحى ودلالة الرؤيا»، فيقع في (٥٢٢) صفحة، ويضم أربعة أبواب هي: خطاب التأسيس، وخطاب الحدادة، وجدلية التواصل والانقطاع، وخطاب التواصل.

وقد أدرج المؤلف تحت كل باب من هذه الأبواب عدداً من الفصول تراوحت ما بين ثلاثة إلى خمسة فصول، كما بدأ المؤلف كتابته بتمهيد، وإنهاء بخاتمة لخص فيها النتائج التي قادت إليها رحلة البحث مع خطاب الحدادة الشعري في الأردن.

وقد وصل المؤلف إلى أن مسيرة الشعر في الأردن مسيرة متصلة، لها جذور راسخة في النهضة الفكرية والثقافية منذ بدايات القرن الماضي.

وقد شهدت هذه المرحلة التاريخية الثقافية ظهور عشرات الأسماء من الشعراء الذين تميّز بعضهم على خارطة الشعر العربي بعمامة.

كما وصل المؤلف إلى أن المأساة الفلسطينية تركت أثراً بالفاً





أمدارات

«القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين» للدكتور أسامة شهاب

المريبي الانا منذ اواخر القرن التاسع عشر.

ويرى المؤلف بان القصة القصيرة الاردنية والفلسطينية قد نمت وازدهرت على صفحات الصحف، فانتشرت بصورة لافتة في الصحافة اليومية والاسبوعية المعاصرة، مثل: الرأي، والتمسور، والاخبار، وصوت الشعب، وعمان النساء، واخبار الاسبوع.. ومن هذا الورق الاصفر صدرت الجامعات القصصية الرائدة الأولى.

كما يرى المؤلف بان نشأة القصة القصيرة في فلسطين كانت اسبق من نشأتها في الأردن، ويكاد هذا اللون الادبي يواكب نشأة هذا الفن في لبنان ومصر، وان كان - في تطوره ونضجه وشهرته اصلاحه - لم يبلغ الشأن الذي بلغه في الاقطار العربية المجاورة. ورائد القصة الحديثة في هذين البلدين هو خليل بيدس (١٨٧٥-١٩٤٩) صاحب مجلة «النفائس» التي كان لها دور طليعي في مهتان الثقافة والادب، ولا سيما القصة.

وقد كتب الناقد زياد ابو لبن كلمة على الغلاف الخلفي لهذا الكتاب، ذهب فيها الى ان كتاب الدكتور اسامة شهاب يمثل تسرداً من بين كتب عدة تناولت هذا الموضوع على عمومه، فهو كتاب يمثل دراسة مؤلفة لأدب النسوي من جيل الرواد الى السنة التي حدها المؤلف، اي منذ سنة ١٩٤٨ الى ١٩٨٨. وهذا يدع بالباحثين والدارسين والنقاد الى متابعة ما بعد ذلك، بحيث تكتمل حلقات الدراسة وتستوفي شروطها.

جملة القول: يلاحظ القارئ لكتاب «القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين ١٩٤٨-١٩٨٨» مؤلفه الدكتور اسامة شهاب ان الباحث بذل جهداً كبيراً في تأليف كتابه، ومتابعته للمصادر والمراجع التي وقفت على هذا الموضوع.

والاتجاه الاسلامي في نهضة الشريف الهاشمي، والحركة الشعرية النسوية في فلسطين والأردن، ومدخل لدراسة ادب الاطفال في الأردن وفلسطين.. وغيرها. يقع كتاب «القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين ١٩٤٨-١٩٨٨» في (٤٣٥) صفحة، ويضم ثلاثة فصول، حيث بحث الفصل الاول في موضوعات القصة القصيرة عند الادبية الفلسطينية والاردنية، وهي الموضوعات التي تمثلت في: القصة الوطنية والقومية، والقصة الاجتماعية، والقصة الرومانسية.

بينما تناول الفصل الثاني الرواية النسوية في فلسطين والأردن، وذلك من خلال وقوفه على الاتجاه الرومانسي والاجتماعي، ثم الاتجاه الواقعي، ثم الرواية الفلسطينية تحت الاحتلال.

اما الفصل الثالث، فقد وقف على ملامح فنية حول القصة القصيرة والرواية. وهو الفصل الذي تلته قائمة بالمصادر والمراجع التي استقى منها الباحث معلوماته.

ويذهب المؤلف في التمهيد الى ان ظهور القصة في الآداب المالية تاخر عن ظهور الملحمة والمسرحية، فالحقبة آخر الانجاس الادبية وجوداً في تلك الآداب، وكانت اقلمها خضوعاً للقواعد، واكثرها تحرراً من قيود النقد الادبي، وكانت تلك الحرية سبباً في نموها السريع في العصور الحديثة، وبذلك فالحقبة فن حديث العهد، لم يعرفه الادب

عن وزارة الثقافة الاردنية، وضمن سلسلة كتاب الشهر، ومنشوراتها لعام ٢٠٠٥، صدرت دراسة نقدية تحليلية بعنوان «القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين ١٩٤٨-١٩٨٨» للباحث «اسامة شهاب».

ومؤلف هذا الكتاب الدكتور اسامة شهاب يعمل استاذاً معاضداً في مركز اللغات في الجامعة الاردنية، وقد صدرت له عدة مؤلفات، كما نشر عدداً من الدراسات النقدية، والاستطلاعات عن الأردن.

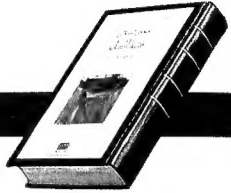
ومن مؤلفات الباحث: وسائل الاتصال الجماهيري، ونحو ادب اسلامي معاصر.

الدكتور اسامة شهاب

القصة النسوية المعاصرة في الأردن وفلسطين

١٩٤٨ - ١٩٨٨





«فتنة الغياب» لمصطفى الكيلاني

يصل المؤلف في خاتمة كتابه الى ان الياس فركوح وان اتجه اهتمامه الابداعي الى القصة والرواية على وجه الخصوص، فإن مفهومه للكتابة يتخطى حدودها الى آفاق شريحة، بحيث لا تعود الكتابة لدى الياس فركوح ترفاً ذهنياً أو فعلاً براد به مله هراغ في حياة الذات الكاتبة، بل هي ذلك الهاجس الدفين المتيقظ الذي ينبجس صوتاً متعدياً بمختلف الألوان والاساليب.

ويختتم المؤلف كتابه بالسؤال التالي: هل يتشكل مستقبل الكتابة لدى الياس فركوح بالاستمرار في «حيرة الأساليب» أم بانتهاء سبيل آخر للكتابة؟

ضمن منشورات امانة عمان الكبرى لعام ٢٠٠٥ صدر كتاب يحمل عنوان «فتنة الغياب: الياس فركوح وابداعية النص المتعدد»، لمؤلفه الناقد والروائي التونسي مصطفى الكيلاني. يقع الكتاب في (١٧٢) صفحة، ويضم مقدمة، واربع فصول، وخاتمة، ثم قائمة بالمصادر والمراجع، تلاها ملحق ضم نماذج مختارة.

وقد جاءت عناوين الفصول كما يلي: الفصل الاول: فتنة الغياب او كتابة التعمد، والفصل الثاني: الرواية وسردية الابطال، والفصل الثالث: ميراث الاخير، والفصل الرابع: سؤال الكتابة بين التاريخ والتاريخ العميق.

يرى المؤلف في مقدمة كتابه ان الكتابة في تجربة الياس فركوح الادبية مفارقة محفوفة باخطار التأويل، لأن النص في مسار هذه التجربة متعدد السمات والوظائف.

وفي الفصل الاول من الكتاب يذهب مصطفى الكيلاني الى ان الكتابة القصصية لدى الياس فركوح لا تتحدد بنموذج واحد، اذ تفقد قصصه صفة الانتظام التماثلي الذي يقضي الالتزام به المقدمة، وه الخاتمة، الجاهزتين، بل تصبح المقدمة في اغلب الاحيان بمثابة الخاتمة، وتصبح الخاتمة اشبه ما تكون بالمقدمة لمسار آخر غير مكتوب يمكن تمثله بمخيال القراءة، لتتعلق الذات الكاتبة والذات القارئة بحوارات ضمنية تنبجس من عتيمات للنصوص، وتقضي باحتمالات التأويل.

وفي الفصل الثاني يرى المؤلف بان السرد الروائي في منظور الياس فركوح فعل تنكر في الاساس، كان ينتهج سبيل المنكرات، بحيث تصبح الكتابة الرائية قريبة من ادب الاعترافات.

اما الفصل الثالث فيذهب فيه المؤلف الى المقارنة بين ميلان كونديرا والياس فركوح، فإذا كان ميلان كونديرا قد جسد الصراع بين القوة والضعف، فإن الياس فركوح حريص في «ميراث الاخير» على نقل ذلك الصراع الى الذات الواحدة حينما تتحرى امام الكتابة.

ويشير المؤلف في بداية الفصل الرابع انّ الخاطرة والمقال والترجمة، تلك هي الوجوه الاخرى للكتابة في عالم الياس فركوح الابداعي، بحيث تتواصل هذه الحقول الثلاثة في ما يشبه المنظومة الواحدة المشتركة.



* ناقد وقاص من الأردن



كلام خارج الإيقاع

جريس سماوي*

منز ان طلع البدر علينا من ثنيات الوداع، والأغنية العربية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالكلمة. ذلك أن الكلمة هي الضمير الجمعي للعرب، ولذلك قيل إن الشعر هو ديوان العرب. والشعر اختزال وتكثيف للكلمة بل إنه فن الكلام العالي. لقد انزاحت النافذة الجمالية لدى العرب فيما يتعلق بالموسيقى باتجاه الكلام وقلما تجد في ميراثنا الثقافي موسيقيا خالصة. بل إن الموسيقى لدينا وجدت تجلياتها بانسجامها وانصهارها بالشعر فكان ثلاثي الرحابنة في تجربة فيروز، وكانت أم كلثوم وأحمد رامي وكان عبد الوهاب وأحمد شوقي وهكذا. ولعبت الأغنية دوراً تشويرياً ونهضوياً كبيراً في أواخر العصر العثماني وبدايات التفتح القومي العربي.

لم تترك الحقب التاريخية منذ انهيار النموذج الدولة العربية، وخصوصاً بعد انتهاء التجربة الأندلسية المضيفة، مشروعاً موسيقياً غنائياً متكاملًا وإن بدا في كتب التاريخ ومنها كتاب الأغاني أن العرب توصلوا إلى صياغة هكذا مشروع واقتربوا من التكوين الموسيقي لا بشكله الأوروبي الحديث ولكن بطريقة تقترب من الدقة. لقد ساهمت عصور الظلام التي عاشتها الأمة العربية ابتداءً من عصور المماليك ثم العثمانيين في طمس معالم هذا المشروع وبقيت الذاكرة الشعبية هي الحارس الأخير للفن والفلكلور ولطالما عبرت هذه الذاكرة، كما في ألف ليلة وليلة، عن الرغبات المكبوتة والندبة للشعب.

كان الأمير إبراهيم بن المهدي عم الرشيد عالماً في الموسيقى ومغنياً بارعاً ولكنه كان يميل إلى التحديث والخروج على القواعد الكلاسيكية للموسيقى، وكان من أصدقائه الذين يأخذون عليه هذا الميل إلى التحديث الفنان والموسيقي الفذ اسحق الموصلي حتى إذا كان الأخير على سفر أرسل لإبراهيم كتاباً يذكر فيه أنه ألف لحناً جديداً ويوصف له كيف يعزفه وصفاً وحين التقيا عزف إبراهيم لصديقه اللحن كما وصف له فرد اسحق أنه اللحن ذاته الذي أردت. غير أن العصر العثماني كان قد صهر الموروث الموسيقي العربي في بوتقته وجعل له هوية التتريك وأصبحت موسيقى الصالونات الأروستقراطية هي موسيقى تركية. ولم يجد رجل عبقري مثل عبده الحمولي طريقه الفني سهلاً حين أخذ على عاتقه تعريب الموسيقى المصرية والعودة بها إلى المقامات العربية الأصلية.

كان كتاب شهاب الدين الذي يحتوي تلقاً من الموشحات الأندلسية وبعض المقامات والأغنيات القديمة هو الكتاب الوحيد المتبقي بين يدي أعلام مدرسة الصهبجية الموسيقية في مصر ومنهم الشيخ محمد عبد الرحيم السلوب الذي كان أول من اخترع الدور الموسيقي وهو استاذ عبده الحمولي ومحمد عثمان، حتى إذا ما اقتصرتا من بدايات القرن العشرين كنا أمام مشروع غنائي موسيقي نهضوي ينسجم تماماً مع بدايات النزوع العربي نحو النهضة. ولقد حوّر عبده الحمولي من قبل السلطات العثمانية وهو يضع الأسس الأولى لتعريب بل تصدير الموسيقى في عهده وقد لوحق مرة بسبب تفسير السلطات للكلمات إحدى أغانيه ومرات لأسباب أخرى.

لكن كانت الأغنية معبرة عن روح الأمة وضميرها في عصرها الذهبي وهي تسير بالتوازي مع تجليات الفكر القومي وصعوده ورغبته في صياغة مشروع نهضوي جديد. ولكن استطاعت الأغنية أن تسهم في صياغة السيكلوجيا الجمعية للناس وتوحيد إيقاعهم.

لست من دعاة أدلجة الفن أو إقصائه ضمن رسالة تبشيرية، ولا أعتقد أن الفن سيجرح فلسطين أو الأندلس أو الأسكندرون، لكنني بالتأكيد أرى الأغنية عملاً ناجزاً متكاملًا يسكر الروح ويساهم في تجلياتها العالية والشعور بالذات ووحدة هذه الذات مع الجماعة تماماً مثلما تشع بعد حضور فيلم سينمائي متقن أو مسرحية عالية المستوى أو قراءة رواية فذة أو ديوان شعر متميز. لقد بقي شكسبير ملكاً للإنسانية مثله مثل هرجيل وأسخيليوس وديانتي ولوركا وفيليني وفان كوخ وأديت بياف وجاك بريول وأم كلثوم وعبد الوهاب وكثيرين غيرهم، فمن سيبقى يا ترى ملكاً للإنسانية من مغني ومغنيات هذا العصر؟ وهل يخرج من ثنيات الوداع أي شيء مضى به بعد؟

* شامرايني

jhevenly@yahoo.com



